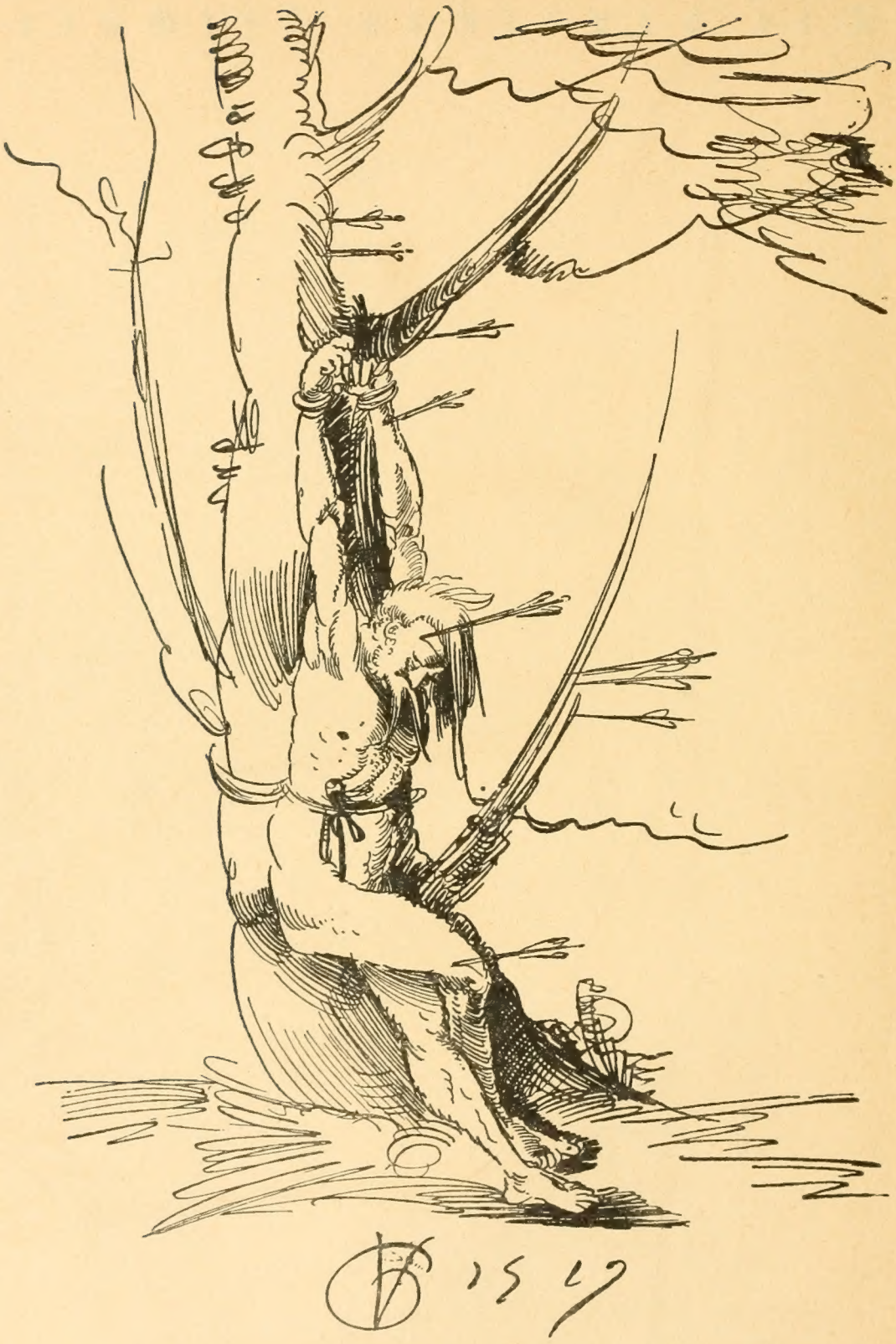
Deutsche Zeichner

von Oskar Hagen

Die deutschen Zeichner



H

Frank Leonard

Oskar Hagen

Deutsche Zeichner

von der Gotik bis zum Rokoko

348053
18. 3. 38.

Mit 110 Abbildungen

R. Piper & Co. Verlag / München 1921

Von demselben
Verfasser erschienen im gleichen Verlage:

Matthias Grünewald
Mit 113 Abbildungen. Zweite Auflage

Grünewald's Isenheimer Altar
Mit 49 Lichtdrucktafeln. Nach 40 Einzel- und 9 Gesamtaufnahmen

---

Deutsches Sehen
Mit 64 Tafeln

Vincent van Gogh
Vorrede zum XV. Druck der Marées-Gesellschaft
(Vierzehn Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen)

Vincent van Gogh
Einführung in die Van Gogh-Mappe
(Fünfzehn Tafeln in Netzätzung nach Gemälden)

In Vorbereitung:

Deutsche Zeichner
vom Klassizismus bis zur Gegenwart
Mit 100 Abbildungen

Den Textteil dieses Buches druckte die Spamersche Buchdruckerei, Leipzig, den Bilderteil A. Wohlfeld, Magdeburg.
Den Entwurf für den Einband fertigte F. H. Ehmcke.

Vorwort

Der Text dieses kleinen Buchs möchte eine geschichtliche Zusammenfassung der Hauptrepräsentanten nordischer Zeichenkunst von der Spätgotik bis zum Klassizismus geben, mit dem einen wesentlichen Ziel, Verständnis und Liebe zu wecken für die Eigenart und Selbständigkeit dieser Großmeister auf demjenigen Gebiet bildkünstlerischer Betätigung, auf welchem die nordische Kunst sich in Sehen und Mitteilen am eigenartigsten und selbständigsten bewiesen hat. Ein weiterer Band, der die Zeichner des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart zum Gegenstande hat, soll in Kürze folgen. Wenn hier die Holländer Rembrandt und Bruegel in den Sammelbegriff der „deutschen" Kunst einbezogen werden, so geschieht das — wie ich namentlich gegen alle diejenigen, die auch meine Studie über das „Deutsche Sehen" im Sinne einer politischen Tendenzschrift haben auslegen wollen, nachdrücklich betonen möchte — nicht aus annexionistischen Gelüsten, sondern lediglich deshalb, weil die von den Holländern gesprochene künstlerische Formsprache so gut wie ihre Lautsprache zur selben Familie gehört wie die deutsche. Gerade die Zeichnungen beweisen die innige Zugehörigkeit zur großen Gruppe der Dürer, Baldung und Altdorfer.

Göttingen, September 1920. Oskar Hagen.

Übersicht

1. Die Anfänge im fünfzehnten Jahrhundert 7
2. Dürer und sein Kreis 15
3. Die Donauschule 36
4. Rembrandt 47
5. Zeichenakademien und Chodowieckistil 59

1. Die Anfänge im fünfzehnten Jahrhundert

Zeichnerische Form beruht auf anderen Voraussetzungen und gehorcht anderen Gesetzen als die Form der Malerei oder gar der Skulptur. Sie bedeutet auch nicht schlechthin dasselbe wie lineare Form. Es gibt ausgesprochene Linearisten, die in ihren gezeichneten Entwürfen stets die Maler oder Bildhauer bleiben, die sie von Haus aus sind. Sie denken an die endgültige Ausführung der Skizze in malerischen oder skulpturalen Formen, während der geborene Zeichner mit rein zeichnerischen Möglichkeiten den abschließenden bildlichen Ausdruck seiner Vorstellungen erstrebt; es gibt für ihn kein kräftigeres Veranschaulichungsmittel als die Zeichnung. Sie bleibt im übrigen nicht bei den beschränkten Möglichkeiten der Handzeichnung stehen. Im germanischen Norden Europas, namentlich aber in Deutschland, wo bei den darstellenden Künstlern die zeichnerische Begabung überwiegt, ist mit den graphisch reproduzierenden Kunstarten des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Radierung eine eigene Großkunst von durch und durch zeichnerischem Stil erwachsen. Von dieser zeichnerischen Großkunst hängt die Entwicklung der Malerei und zum Teil auch der Plastik in wesentlichen Momenten ab. Hinter ihr tritt die Entwicklungsgeschichte dieser anderen künstlerischen Ausdrucksweisen an Bedeutung ganz erheblich zurück, vor allem im Vergleich zu Italien oder Frankreich.

Die Entwicklung vom 15. bis zur Hochblüte im 16. Jahrhundert darf nicht so aufgefaßt werden, als habe sich das zeichnerische Empfinden selbst erst aus dem nicht zeichnerischen des 15. herauskristallisiert. Das wäre grundverkehrt, denn es handelt sich, wie gesagt, unverkennbar um eine rein völkische Begabung, die vielleicht anfangs weniger im Bewußtsein der Zeit erkannt und gepflegt, nicht aber als solche erst aus einer anderen künstlerischen Formgattung hätte werden können. Man kann es häufig zu hören bekommen, das 15. Jahrhundert habe keine Zeichner gehabt, weil es in der genauesten Wiedergabe der natürlichen farbigen Oberflächengestalt der Welt seine Aufgabe gesehen habe, nicht aber in höheren Abstraktionen von Farbe und Licht, wie sie doch in der Zeichnung zu erblicken seien. Was der ganzen nordischen Quattrocentomalerei den wunderbaren Zauber leiht, ist gerade die kunstgewerbliche Veredelung der zeichnerischen Anlage durch die Farbe, die dekorativ in ungebrochen leuchtkräftigen Zonen auf der Tafel verteilt wird. Die naturalistische Tat dieser Zeit liegt aber in der zeichnerischen Fixierung greifbarer Gestalten von räumlichem Zusammenhang. Man hat sich zu vergegenwärtigen, daß die Zeichnung berufen war, das Bild aus der Natur aufzufangen, nicht die Palette und der Pinsel, deren Arbeit nur ein Veredeln und Beseelen des Naturabbildes in plastischer Raumillusion betraf. Das Zeichnen hat damals bereits angefangen, der stete Lehrer des Künstlers zu werden. Auf dem Täfelchen oder dem Blättchen Papier gab dieser sich über alles und jedes sinnliche Wahrnehmen Rechenschaft.

Er hat ja nichts recht gesehen, ehe er die Bildformel aufgeschrieben sieht. Während dem Musiker seine Stimme oder dem Wortdichter seine Sprachorgane jederzeit zur Verfügung sind, so daß also beide, fast ohne es zu wollen, ihre sinnlichen Wirkungen kennenlernen können, besitzt der Bildkünstler kein leibeigenes, produktives Organon, um sich damit den optischen Tatbestand ins Bewußtsein zu rufen! Er muß es sich erst im Bilde schaffen. Die primitiven Formen der Aufzeichnung hatten dem nun verlangten Dienst keine Fähigkeit anzubieten. Jetzt erst kam die zeichnerische Sprache auf, der Feder oder dem ungelenken, nur auf feine Konturen eingerichteten Metallgriffel abgerungen und allmählich auf geeigneteres Werkzeug angewandt.

Sieht man auf eine der — im Vergleich zum nächsten Jahrhundert sehr spärlich erhaltenen — Feinzeichnungen eines Eyck, Memling oder irgendeines zeitlich entsprechenden oberdeutschen Naturalisten und achtet man einmal nur auf die geniale Anwendung der verfügbaren Darstellungsmittel (denen doch der Eindruck ausschließlich zu danken ist), so wird man selbst zu urteilen vermögen, ob es im Quattrocento Zeichner gegeben hat oder nicht! Die Formsprache ist alles andere als unbeholfen oder im positivistischen Sinne primitiv. Ihr Reiz liegt in dem unglaublichen Reichtum an Veranschaulichungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. Die Linie selbst ist bröckelig. Der Blick wird nicht in bestimmten Bahnen geleitet, sondern soll den Gesamtcharakter aufnehmen. Auch herrscht keinerlei Ökonomie in den vielgestaltig zur Verwendung kommenden Häkchen, Pünktchen, Splittern usw.[1]). Die Formmoleküle haben alle noch etwas Zufälliges, Unmethodisches. Man ahnt aber voraus, daß diese ganz außerordentliche zeichnerische Begabung nur noch straffere Ordnung und Zucht braucht, um aus solchen Anfängen alsbald selbständige graphische Kunstwerke von eigener optischer Organisation zu entwickeln.

Diese Forderungen mußten in jener kunstsinnigen Zeit ganz von selbst Erfüllung finden, sobald die Studie aufhörte, von der Malerei abhängig zu sein, und sie das letzte Wort selbst behielt, das sie bisher der dekorativ glättenden, ordnenden und ausdrucksvoll artikulierenden Farbe hatte überlassen müssen.

Der deutsche Bilddruck hat dafür gesorgt. Der Holzschnitt sowohl, der ganz konsequent der Farbe den Krieg erklärt hat, wie auch der Kupferstich, der von vornherein, im Gegensatz zum italienischen, mit den Ansprüchen einer dem Gemälde gleichrangigen, originalen Bildkunst auf den Plan trat. Für diesen war ein graphisch organisiertes Formsystem Lebensnotwendigkeit.

Mit der entwickelten Fähigkeit, die Naturerscheinungen auch dann auf liniengemäße Form zu reduzieren, wenn sie von Haus aus nicht dazu auffordern, hat die spezifische zeichnerische Begabung insbesondere der Oberdeutschen, die den Kupferstich früh-

[1]) Was diesen allein hinsichtlich der stofflichen Charakteristik von Haar, Fleisch, Tuch, Pelz usw. schon zu differenzieren gelingt, ist erstaunlich und konnte nur da entstehen, wo die Zeichnung zuhause ist.

zeitig schon so meisterlich beherrscht haben, unmittelbar noch nichts zu schaffen. Wer den genialen sogenannten Hausbuchmeister z. B. aus seinen berühmten, im Amsterdamer Kabinett aufbewahrten Radierungen kennt, würde ihn zu allerletzt unter die „Linearisten" rechnen mögen, denn der Nuancenreichtum seiner weichen Schatten oder die Art, wie er die Formen ins Licht zerfließen läßt, berechtigen eher zur Behauptung des Gegenteils. Der geborene und unvergleichliche Zeichner gibt sich aber zu erkennen an der Fähigkeit, aus den Natureindrücken das Charakteristisch-Sprechende so herauszureißen, daß es sich in einem einzigen Federstrich fassen läßt. Das ist eben ausschließlich der Zeichnung möglich. Die Silhouette des emsigen Köters ist so gezeichnet, daß das Typische der Situation, das Gespannte, gleich wieder Aufschnellende und das gedrängte Nahebeieinander der Gliedmaßen allein durch sie, und zwar durch das Individuelle ihres Strichs ausdrucksvoll wird. (Abb. 5.) Man gehe nur einmal — am liebsten gleich mit der Zeichenfeder! — dem oberen Kontur der erhobenen Pfote nach! Der ganze Funktionsausdruck, die Muskelspannung, die tierische Beweglichkeit — alles ist in die Energetik des stärkeren oder schwächeren, langsamer ziehenden oder heftiger auszückenden Linienduktus gebannt, und was sonst an Flächen, Modellierungen und gegenstandsgetreuen Details mit zu sehen ist, hat für die Physiognomie des kleinen Kunstwerks keine erhebliche Bedeutung neben jener hauptsächlichen Ausdrucksform. Ein Stück Oberländerschen Geistes im 15. Jahrhundert!

So wenig wir auch an erhaltenen Dokumenten altdeutscher Handzeichnung aus der Jugendblüte des Wirklichkeitbeschreibens besitzen, wir müssen aus allen Anzeichen vermuten, daß Deutschland an Talenten vom Schlage des Hausbuchmeisters Überfluß hatte. Was in Flandern und Holland aber mehr in der Klein-Tafelmalerei und in Italien im kirchlichen wie auch weltlichen Prachtformat des Altarbilds und der Fresken gelöst worden ist — die Aneignung der sichtbaren Wirklichkeit in bildlicher Anschauungsform —, diese Aufgabe ist durch die natürlichen Verhältnisse im eigentlichen Deutschland mehr und mehr ausschließlich der Graphik zugefallen. Daß die Zukunft der deutschen Bildgeschichte davon entscheidend bedingt werden mußte, ist ohne weiteres zu verstehen. Die Menschheit fing damals im buchstäblichen Sinne eben erst an, die sinnlichen Erscheinungen für bedeutend zu nehmen; nicht Trugbilder verwirrenden Scheins, verhüllend die ideale wirkliche Form, — Symbole oder Namen bestenfalls nach mittelalterlicher Lehre — sah man mehr darin, sondern man beschäftigte sich optisch intensiv damit, machte Erfahrungen an der Form, lernte unterscheiden und erkennen.

Die Kunst aber führte die Sinne dabei auf ihre besondere Art. Wie ein Kind nicht nur in der Muttersprache reden, sondern auch denken lernt, so lernt ein Volk in seinem nationalen Dialekt sehen und sehend denken. Vergessen wir nicht, daß die logischen Gesetze bei jeder Art von geistiger Arbeit gleichermaßen entscheidend mitsprechen, ob wir abstrakte Gedankenketten zusammenordnen oder im Bewußt-

sein eine Anzahl von farbigen Lichtreizen zur geschlossenen Vorstellung eines Baumes auf der Wiese zusammenbauen. Ein Baum hat vor fünfhundert Jahren unter gleicher Beleuchtung, wie überhaupt allgemein gleichen Bedingungen seine tausendfältige Farbigkeit nicht anders als heute auf der menschlichen Netzhaut reflektiert. Daß aber irgend jemand damals schon bewußt die Überfülle von Tönen und Stufungen zu erkennen vermocht hätte, wird niemand ernsthaft glauben dürfen. Der Impressionismus, der uns sehen gelehrt hat, hat eine vielhundertjährige optische Erfahrung hinter sich. Man mag ermessen, was die allerersten Hinweise auf eine aufmerksame Betrachtung der Erscheinungsformen bedeuten mußten! Wenn der Anschauungsunterricht der jungen Menschheit Leuten anvertraut war, die, wie der Hausbuchmeister, von soundsovielen Sehmöglichkeiten vorzüglich nur die zeichnerische lehrten, so mußte sich logischerweise in der Folge alles Beobachten und Bewerten der sichtbaren Welt einer einzigen ganz bestimmten Anschauungsform anpassen. Wie grundverschieden diese schon in den Anfängen des Naturalismus z. B. von der der Italiener ist, mag ein kurzer Vergleich deutlich machen, an dem wieder einmal nur in unzweideutigster Weise die Indifferenz des linearen Sehens für den Begriff des graphischen Formempfindens sinnfällig wird.

Mit besonderer Liebe haben Schongauer, Dürer und andere das Astgeflecht kahler Bäumchen gezeichnet. Das Motiv in linearer Gestalt findet sich ebenfalls bei Leuten wie Mantegna, Gozzoli, Jacopo Bellini und anderen. Aber aus wie anderer Vorstellungsweise stammen diese Gebilde! Das romanische Formgefühl sucht die Randlinien als bestimmende Grenzformen des plastischen und konstruktiven Inhalts. Deshalb sieht so ein Baum neben einem deutschen wie ein Aufriß neben einem bewohnten Gebäude aus. Natürlich nur dem Zeichner ist das Zeichen selbst der Vorstellungsinhalt, und er faßt vom Baum die Bewegungsform als solche in lebensvoller Gesamtheit im Strich. Dem skulpturalen Italiener hingegen kommt es nur auf das an, was von der Liniengrenze bezeichnet wird. Was soll dem Marmorbildner eine Linie, die, körperlos im Grunde, nur Ausdrucksform einer rhythmischen Idee ist? So ist es denn auch zu verstehen, wie italienische Vorbilder während des Romanismus regelmäßig „mißverstanden" von den Deutschen und Flamen nachgebildet wurden. Was der skulpturalen Vorstellungsweise des Südens wichtig war, übersah die zeichnerische des nordischen Nachahmers. Umrisse erscheinen deshalb in unerhört gesteigerter Ausdrucksformung; was aber von ihnen eingeschlossen gewesen ist, wird vernachlässigt. Es läßt sich in diesem Zusammenhang schon erkennen, daß die graphische Anschauungsform und die spezifische Begabung der germanischen Stämme für dies Herausseben zeichnerischer Ausdruckswerte aus der Natur im Grunde nichts Neues bedeutet. Ganz offenbar hat sich da nur eine sehr viel allgemeinere künstlerische Eigenschaft des germanischen Geistes im Zeitalter des Naturalismus auf die ganze Bildgattung festgelegt, die ihr vorzüglich angemessen war. Zeichnerische Gestaltung von Sinneseindrücken

Meiſter E. S.: Gottvater, Adam und Eva. Kupferſtich.

aus der Wirklichkeit gab es zuvor ja nicht. Hingegen ist die besondere Auffassungsweise, die wir jetzt sich an der Naturform wirksam betätigen sehen, zuvor ganz ebenso z. B. in der Ornamentik von den ältesten Zeiten an durch das ganze Mittelalter hin, am klarsten zuletzt in der gotischen Architektur und Plastik, für die deutschen Stilabwandlungen verantwortlich gewesen. Was uns der Vergleich der Baumformen lehrte, daß die zeichnenden Deutschen sich an die Bewegung selbst halten und mit dem Federzug (oder welches Werkzeug sonst den Strich liefert), durch An- und Abschwellen, durch Kurvaturen schwerfälliger oder hurtiger Art usw. diese Bewegung allein zum sprechenden Ausdruck bringen —, eben das ist, z. B. wo deutscher Stil als Umformung fremder Vorbilder auftritt, immer entscheidend für die Modifikationen und Umdeutungen der originalen Stile. Daß die Naturform oder das Bildmäßige prinzipiell nichts Wesentliches mit der ganzen Sache zu tun hat, es sich vielmehr um elementare Funktionen — zunächst, darf man sagen, des germanischen Formgefühls als solchen — handelt, geht daraus hervor, daß auch Bauformen nach dem gleichen Modus empfunden und umgedeutet worden sind.

* * *

Das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts wird von Martin Schongauer beherrscht. Ein Graphiker durch und durch, und zwar nicht allein als originales produktives Temperament, sondern zugleich als bewußter Systematiker, wie er der nordischen Kunst bitter nötig war. Wir haben heute im allgemeinen weniger Gefühlsgemeinschaft mit solchen Leuten als mit eigenwüchsigen Köpfen von des Hausbuchmeisters Art, auch sind sie im Norden selten anzutreffen. Und was Schongauer insbesondere betrifft, so steht er für uns nicht nur im Schatten Dürers, sondern, so paradox es klingt, auch in seinem eigenen. Die ganze Zeit trägt so sehr seine Züge, daß wir die Menge der Epigonen nicht von ihrem originalen Vorbild zu scheiden pflegen, obwohl das bloße Vorhandensein so vieler Epigonen eine Mahnung sein sollte, die Bedeutung dessen, der ihnen vorausgeht, nicht zu unterschätzen. Schongauer hat das Kunststück fertiggebracht, die unerhört bunte Musterkarte von formalen Darstellungsweisen, wie sie sich beim allgemeinen Überblick über die deutschen Schulen um 1450 darbietet, zu neuem gemeinsamem Stil zu vereinigen, durch den planvollere Arbeitsmöglichkeiten und gesundere Grundlagen auf graphischem Gebiet geschaffen worden sind, so daß die Entwicklung von nun ab stetig und in gewisser Hinsicht sogar zielbewußt vor sich geht. Dürer, der schon mit neunzehn Jahren, planvoll wie ein Alter, seine graphischen Exerzitien für Stich und Schnitt gesondert betreibt, ist darum der typische Repräsentant der durch Schongauers organisatorischen Geist beeinflußten neuen Gesinnung. Ein weiteres Symptom seiner Einwirkung gibt sich indirekt zu erkennen in dem Umstande, daß zwischen den ersten Arbeiten des jungen Dürer und dem, was um ihn herum gleichzeitig ge-

leistet worden ist, ein so ungeheurer Gradunterschied an künstlerischer Erlebenskraft, Eigenart und Qualität in Erscheinung tritt, wie das ähnlich in den ersten zwei Dritteln des Säkulums nicht denkbar gewesen wäre. Der Grund dafür, daß der Abstand überhaupt so empfindlich auffällt, ist erst jetzt gegeben; nämlich in dem durch Schongauers Organisationstalent herbeigeführten, relativ hochstehenden einheitlichen Stilniveau, das an die Stelle des buntscheckigen Vielerlei von einst getreten ist. Die Leute besitzen allesamt ein ziemlich umfassendes formales Wissen und Können. Nur fehlt der glatten Mache zweierlei: der bei den Mitbegründern des Naturalismus so lebensvolle Antrieb aus inneren Ausdruckszwängen, die schöpferisch spontane Kraft also. Und, im Zusammenhang damit, das lebendige Naturempfinden, nicht bloß das Verständnis für die Erscheinungen der Wirklichkeit, an dessen Stelle meist nur die routinierte Beherrschung überkommener Formeln anzutreffen ist; vor allem fehlt ihr der spontane Erkenntnisdrang, der sie suchen heißt, statt in satter Behäbigkeit mit dem Gelernten sich zufrieden zu geben.

Will man die Bedingtheit der kunstgeschichtlichen Leistungen Dürers, des Zeichners, richtig erkennen, so kann Schongauer und seine Zeit, in deren Atmosphäre das junge Genie seine ersten Erfahrungen gesammelt hat, nicht aus dem Spiel bleiben. Die Sache hat, wie jede andere, ihre positive und ihre negative Seite. Beiden muß man gerecht zu werden versuchen. Schongauers Größe äußert sich, wie gesagt, im Systematischen. Durch ihn hat die graphische Kunst des Nordens ihre erste und, bis zum beginnenden Barock hin, grundlegende Syntax und Grammatik erhalten; an beiden konnte Dürer, den man als den Vater der graphischen Kunstsprache zu bezeichnen pflegt, in Wahrheit nur Reformen und Modifikationen anbringen. In der Hauptsache waren rein technische Fragen ausschlaggebend für Schongauers Linienstilbildung. Nicht, weil ein besonderes Sehen der Wirklichkeit nach gemäßer technischer Ausdrucksweise verlangt hätte. Die Künstlichkeit der Kupferstichform und der Geschmack für spätgotische Zierlichkeit haben diesmal weit mehr zu verantworten gehabt, als schöpferischer Wille zur Bewältigung der Sichtbarkeit. Schongauer will — auch als Darsteller biblischer Historien — in erster Linie als Goldschmied verstanden werden. Als planvoller, ornamental eminent begabter Graveur hat er aufgeräumt mit dem Durcheinanderwirtschaften aller erdenklichen Strichformeln und -lagen. Als Graveur führt er den Grabstichel in langen, peinlich exakten Zügen und schattiert den Vortrag jeder einzelnen Taille durch saftige Schwellung der Mitte und zartes Verklingen der Enden ihres Laufs. Ebenso unterscheidet er zwischen Haupt- und Nebenlinien, hebt jene aus der Masse hervor und überträgt ihnen Führerbefugnis, läßt diese zurücktreten und in Reih und Glied geschlossen marschieren. Das wird bedeutsam über die Maßen, wenn er mit solchem klaren System seine Gestalten Stück für Stück in den Bildraum einstellt, gerundet wie getriebene Silberstatuetten, deren er ja manche für Altäre und Reliquienschreine zu schaffen hatte. Hierbei zeigt sich der kunstgewerbliche Charakter von neuem.

Ihm ist die Einzellinie zu wertvoll, als daß er ihr nicht besondere Funktionen übertragen hätte, durch die jede dieser mühsam und kunstvoll gestochenen Bahnen Unentbehrlichkeit im Ganzen erhält. Die modellierenden Kurven geleiten den Blick, führen ihn um die Leiber herum und verbinden Akzent mit Akzent. Die zeichnerische Struktur erhält Logik in einem Maße, wie kurz zuvor noch niemand es sich hätte vorstellen können. Die Druckstellen der Taillen dienen zugleich den Schatten und leihen den Lichtern daneben intensiveren Glanz. Dazu kommt nun zu guter Letzt noch die mit den Jahren wachsende Sparsamkeit in den wohlangewandten Strichharten — lange Vollinien, also keinerlei Häkchen, Pünktchen, Splitterchen mehr, und ganz wenige Hauptrichtungen bilden das gesamte motivische Material des späten Schongauer. Der Stecher-Goldschmied durfte sich einer Tat rühmen, der nur weniges aus parallelen geistigen Gestaltungsgebieten zur Seite zu stellen ist.

Auch der Bildbegriff als solcher ist durch Schongauer auf solide Voraussetzungen gestellt worden. Der Goldschmied erweist sich diesmal von der tektonischen Seite, die ja, kraft der alten hohen Tradition dieser Zunft, eine Sicherheit im Erfinden von Zweckformen aller erdenklichen Art bewiesen hat. Wie sich im Profil eines Gebrauchsgeräts die wesentlichen Artikulationen aussprechen, so sollte es, meinte Schongauer, nicht minder bei einem biblischen Bilde sein. Solche Zucht hat den in dieser Beziehung völlig verdorbenen Augen der spätgotischen Bildkunst unendlich wohlgetan. Hier wurde zum erstenmal verlangt, daß eine Gebärde oder Pose in klarer Silhouette herausklinge aus dem Bilde, daß die Leute ihre Hände zur Schau stellten und der Zeichner nicht Dinge anbrächte, die der Betrachter nach langem Suchen nur zufällig einmal finden würde.

Es liegt eine Art geschichtlicher Ökonomie darin, daß dieser große Klärer und Ordner — weniger der Dinge als vielmehr der Methode, sie zu erfassen —, in einem Augenblick allgemeiner Entspannung der produktiven künstlerischen Schaffenskräfte auftrat und selbst nicht ein spontaner Erlebnismensch, ein heißblütiges Genie oder auch nur ein Naturerkenner war, wie die, welche ihm vorausgingen und nachfolgten. Es darf bezweifelt werden, ob in anderem Falle das Notwendige geleistet worden wäre. Die Natureroberung, die zentrale Aufgabe des Jahrhunderts, geriet nun freilich ins Stocken. Nicht nur, weil die Epigonen nur noch aus seinem Nachlaß praßten, sondern weil er selbst wenig zu dem Wirklichkeitswissen, welches er meist durch Vermittlung der niederländischen Malerei sich angeeignet hatte, hinzuzufügen Anlaß fand. Er, der zum erstenmal ausschließlich gezeichnete, aus Linien gewobene Bildgestalten von greifbarer körperlicher Rundung und Schwere zu bilden verstand, scheint nie einen Menschen wirklich mit beiden Füßen auf dem Boden stehen gesehen zu haben.

2. Dürer und sein Kreis

Für den hohen sittlichen Ernst des aus überragendem Selbstvertrauen jedes Einzelnen zu schöpferischem Erkennen der Wirklichkeit angetriebenen jugendlichen Geschlechts, dessen Vorboten bereits im scheidenden Jahrhundert auftraten, war somit ein vollständig fertiges zeichnerisches Organon bereit. Es brauchte nur auf große lebensnotwendige Inhalte angewandt zu werden. Ein vom sorgloseren Produzieren früherer Jahrzehnte merkwürdig abstechender kritischer Sinn lebt in den Künstlern, die sich jetzt auf ihren Beruf vorbereiten. Die Naivität der Naturalisten vom Schlage des Hausbuchmeisters, denen es vor allem auf Stoff und Idee angekommen war, und die deshalb die bildliche Ausdrucksgestaltung, die Wirkungsform der Handschrift mehr der Inspiration des Augenblicks überlassen hatten, ist unverkennbar einem bewußten, auf Gestaltung gerichteten Formdenken gewichen. Dürer hat während seiner Lehr- und Wanderjahre recht eigentlich versucht, sich zunächst so umfassend wie irgend tunlich ästhetisch zu orientieren. Wie die Renaissancekünstler Italiens ihre kunstgeschichtlichen Studienreisen oder wissenschaftlich autorisierten Theoriekurse, so betreibt er nach wohldurchdachtem Plan elementaren Selbstunterricht in bewußter Einstellung auf die Formungsmethoden anderer Meister. Das ist ebenso neu wie typisch für die neue Gesinnung überhaupt. Denn die altem Brauche entsprechende Wanderschaft junger Gesellen nach den Niederlanden, den böhmischen oder welschen Kunstzentren bedeutete etwas ganz anderes als Dürers Unternehmen. Er ging nicht gleich aufs traditionelle Ziel aus. Die praktische Einarbeitung in allerlei Aufgaben bald bei diesem, bald bei jenem Meister, wobei man die Welt kennen lernte und nebenbei auch an allgemeinen kunstwertvollen Erinnerungen mitnehmen konnte, was sich gerade bot, stand offenbar zunächst nicht auf dem Programm seiner Gesellenfahrt. Dem Kupferstich, den ihn in der Holzschnittluft Nürnbergs keiner so wie die anderen graphischen Techniken aus dem Grunde hatte lehren können, ist er damals vorzüglich nachgegangen, in die Oberrheingegend, die Hochburg der modernsten und reifsten stecherischen Kultur, und hat dort vorerst, wie ein kleiner Akademieschüler, Hand- und Fingerübungen exerziert. Warum sind nicht gleich auch Treffübungen vor der Natur im großen Umfange getrieben worden? Ich glaube, das erhaltene Studienmaterial aus jenen vier Wanderjahren ist nicht zufälligerweise nur vorwiegend aus Strichversuchen nach fremden Vorlagen zusammengesetzt. So erstaunlich es auch anmuten mag, daß erst relativ spät auch einmal eine der längst erwarteten spontanen Wirklichkeitsgestaltungen aus den vielen Nachzeichnungen oder jedenfalls Nachempfindungen heraustritt, so bliebe das Gesamtbild doch wohl auch im Falle größerer Vollständigkeit des erhaltenen Materials in dieser merkwürdigen Beziehung unangetastet. Der Rat, den der reife Meister in späteren Jahren allen werdenden Kunstjüngern mit auf den Weg gab, nicht eher an eigenes Gestalten zu denken,

als bis sie durch Nachbilden „nach guter Meister Hand" firm in jedem Sattel geworden seien, entstammt eigener praktischer Erprobung! Das ist nicht nur im ganzen als Beweis der künstlerischen Reife und meisterhaften Selbstzucht schlechthin unerhört für die Zeit des ausgehenden Quattrocento; es ist zugleich hochbedeutsam in seinen Konsequenzen für die graphische Stilbildung.

Man darf nicht übersehen, daß Dürer seine formalistische Vorbildung von vornherein nach streng unterschiedenen Kategorien differenzierte. Wenn Schongauers Wirken die deutschen Zeichner zur Besinnung gebracht hatte, sodaß die Ausdrucksform im Kupferstich oder in der Einzelhandzeichnung nicht mehr als Nebensache betrachtet werden konnte, so hatten davon die Kupferstecher mehr oder weniger allein den Vorteil gehabt, und es wäre an und für sich fraglich, ob die Kunst im weiteren Umfange auf die Dauer aus dem Fortschritt überhaupt hätte Nutzen ziehen können. Denn, wie gesagt, es fehlte jede Brücke zwischen dieser kunstgewerblichen Ausdrucksweise und der optischen Erscheinungsweise der Natur. Nur aber auf bestimmter Übereinkunft über die Anschauungsformen der Wirklichkeit konnte ein Stil, günstig für künstlerische Bildung aller Art erblühen. Dürer trat, freilich von Haus aus wie kein zweiter zu graphischem Sehen und Erleben begabt, an die Systemschöpfung Schongauers heran. Sein Verhältnis zur Form und zur Wirklichkeit war längst als zeichnerisches zu wirken bestimmt, ehe er jene Stilübungen mit soviel Ausdauer und Beharrlichkeit begann. Um so schwerer wiegt der Umstand, daß der junge Dürer die gewiß drängenden Triebe nach freier Gestaltung der Welt zurückwies, weil er erst Herr über alle Mittel und Wirkungsmöglichkeiten der Form sein wollte. Zum erstenmal in vollem Umfang sehen wir hier das Bewußtsein das Tun und Lassen eines Bildzeichners entscheidend beeinflussen: Das Bewußtsein, daß alles Ringen um die wahre Form der Natur nichts nütze, solange der Zeichner nicht die Fähigkeit erworben hat, spielend jederzeit den allgemein verständlichen Bildausdruck für jegliche Vorstellung, die er mitteilen will, zu fixieren. Das Resultat ist schlechthin überwältigend. (Abb. 20.) Ob das Selbstbildnis (Erlangen) wirklich auf der Wanderschaft entstanden ist oder erst, als Dürer schon wieder in Nürnberg war, ist zweifelhaft. So oder so bleibt es ein Dokument des frühesten zeichnerischen Meisterstils, d. h. der völlig unabhängigen und eigentümlichen Dürerischen Graphik.

Wie Hand und Haupt in besonderer Situation zusammengehen, das wollte Dürer aus der Natur erfahren, und das eigene Bild im Spiegel mußte ihm die Erfahrungstatsache liefern. Kein klarerer Beleg für Dürers Auffassung der zeichnerischen Linie als Deuterin der gewordenen Form aus ihrem Werden läßt sich denken. Da offenbar keinerlei Absicht auf bloßen äußeren Schliff vorliegt, die temperamentvoll hingehauene Skizze vielmehr lediglich der augenblicklichen Information über den optischen Tatbestand gedient haben kann, so wird hier besonders deutlich, was die Linie dieses im höchsten Grade zeichnerisch denkenden Künst-

M. Schongauer: Sebastian. Kupferstich.

lers soll und vermag. Sie tastet die körperliche Erscheinung nach allen Richtungen ab, strömt in ganz eindeutig bestimmtem Verlauf vor und rückwärts und spricht auf diese Weise räumlich feste Beziehungen optisch klar aus; die Richtung und der Verlauf des einzelnen Strichs bedeutet jetzt mehr als bloße Tonwerte oder stoffliche Charakterisierung. Davon war bisher nie die Rede gewesen, daß die Zeichnung geradezu vor allen anderen Bildkunstarten auserwählt sei, die Wirklichkeit gleichsam in logischer Demonstration zu enthüllen. Wer sich die kleine Mühe macht und die Zeichnung verständnisvoll zu kopieren versucht, wird es am Charakter jeder Linie spüren, wie der Zeichner mit ihr den räumlichen Wuchs der Gesamtform seinem Zusammenhang nach in kontinuierlicher Hinein- und Herausbewegung vor unseren Augen entstehen läßt. Jeder Strich steht als Gegenwert eines bestimmten Vorstellungsaktes da. Eine erstaunliche Klarheit ist in solcher Blickführung. Die Striche sind so gegeben, daß das Auge die Form unerbittlich von Anfang bis zu Ende so ablesen muß, wie der Meister es will. Die Dunkelheit an der Handwurzel bezeichnet den Beginn und sofort liegt die Richtung fest: über Handrücken und Finger geht es zuerst im großen Schwung um den plastischen Gesamtinhalt hin. Sind Hand und Kopf erst in ihrer Einheit klar, so kommen die Teile daran. Man achte nur auf die zwingende Verschweißung der links vom Handrücken überschnittenen Augenpartie mit der Stirn, der Wange und der Nase: aus der Lidgrenze heraus strömen die Striche nach rechts oben, nach unten und nach links zurück, zugleich den Eindruck endloser Bewegung und ornamentaler Schönheit erzeugend. Nicht eine Linie ist entbehrlich, in diesem Gewebe vollständig geklärter und eindringlich überzeugender Naturanschauung.

Das ist buchstäblich zu verstehen! Als hohen verantwortungsvollen Dienst an der Nation hat Dürer seine künstlerische Sendung aufgefaßt und wenn er von der nationalen Kunst seiner Zeit wie ein Vater vom Kinde (späterhin, in seinem Vermächtnis) spricht, erwägt, was zu ihrem Besten noch zu tun sei, oder bestehende Mängel kritisiert, so bedeutet das letzten Endes nur eine Rechtfertigung seines eigenen, zeitlebens aufs treueste und gewissenhafteste durchgeführten Regiments. Man mag allein am Vergleich der von ihm geschaffenen neuen und der älteren zeichnerischen Formsprache ermessen, was dieser premier serviteur de son peuple der Kultur genützt hat. Sehen wir ganz ab von den Inhalten seines Schaffens, von dem kaum berechenbaren Zuwachs an konkreten Vorstellungen, die er aus dem Nichts erschaffen und in Denken und Anschauen der Nation anstelle unbrauchbar gewordener mittelalterlicher Ideen eingestellt hat. Denken wir lediglich an die formale Ausdrucksweise, die er, zeichnerischem Sehen und Darstellen gemäß, aus Schongauers System entwickelt hat. Vielleicht war sie die einzige, mit deren Hilfe die spezifisch protestantische Eigenart des deutschen Volkes damals zu fester Wirklichkeitsbeziehung zu zwingen gewesen ist. Die Klarheit und Notwendigkeit seiner Bildstruktur, in der jeder Federstrich als Interpret sachlich optischer Be-

ziehungen, als Bindung der Teile und Rhythmen, sowie als Blickführer überhaupt an seinem Ort stand: sie war zugleich in des Wortes eigentlicher Bedeutung „Beweis" der Wahrheit der dargestellten Sache. Das brauchte die germanische Menschheit. Hier, wo man jede Behauptung aus dem Gesamtzusammenhang bewiesen wissen wollte, hätte keinerlei allgemeine Berufung auf die Antike oder auf das Lehrbuch genügt, die Menschen von der Wahrheit und Verläßlichkeit der Bildobjekte zu überzeugen. Sobald aber der Künstler imstande ist, die logische Notwendigkeit seiner Ansicht aus der Bildform sprechen zu lassen, den Beschauer zwingend, Linie nach Linie so aufzufassen, wie er sie beim Begreifen der Sichtbarkeit als entscheidend für die Gestalt herausgefunden, wenn der Künstler Mittel und Wege besitzt, die „gewordene" Form der Dinge durch Aufzeigung ihres konsequenten Werdegangs zu „beweisen" — dann bleibt dem Betrachter eben keine Wahl, er ist „gefangen". Und es ist immer Dürers Glaube gewesen, Schönheit müsse sich, weil identisch mit Wahrheit, beweisen lassen. Es ist schwer, die ungeheure Leistung näher zu umschreiben, die Dürer bereits in dieser seiner ersten Wirkungszeit intuitiv so weit bewältigt hat, daß alles Prinzipielle an seiner und seiner Nachfolger Kunst festgefaßt dastand, eigentlich nur der Ausweitung und Anwendung gewärtig. Es ist die Leistung eines Menschen, der aus der noch ungebrochenen Weltanschauungsweise des Mittelalters den Weg zum anschauenden Denken allgemeiner synthetischer Urteile über Wesen und Wahrheit der Welt fand, und der vollauf bewußt, wie zu fragen, was zu wählen sei, für jede Behauptung, die er aussprach, den klaren sichtbaren Beweis anzutreten imstande war.

Was bedeutet gegenüber diesem selbständig und völlig unabhängig gefundenen Weg zur Anschauung der Wirklichkeit die ganze „Beeinflussung" von italienischer Seite her für die Entwicklung der Kunst im 16. Jahrhundert? Unabhängiger und eigenartiger kann kein Stil sich entfalten, als der deutsche es damals tat. Wohlgemerkt: auf dem einzig entscheidenden Gebiet der nationalen Bildkunst: auf dem der zeichnenden, nicht der malenden Künste!

Dürer hat seine Kraft frühzeitig schon an Vorbildern aus dem Süden erprobt. Es gibt da Fälle, wo er sich so nahe an das Original gehalten hat, daß ein ungeübter Blick im Zweifel sein kann, welches das Original und welches die Kopie sei. Der bekannteste Fall, die Nachzeichnung eines Kupferstichs von A. Mantegna, einen Kampf von Meergöttern darstellend, ist, wie kaum ein anderer, geeignet, Dürers zeichnerisches Denken im Verhältnis zur romanischen Art zu beleuchten. (Abb. 23.) Schon das Elementarste stellt die gestalterische Kraft und das erstaunlich sichere Stilgefühl des jungen Nürnbergers in helles Licht. Ohne die Komposition irgendwie zu verändern, sind sämtliche Figuren von Grund aus neu erfunden. An Stelle der marmorkalten und -harten Figuren Mantegnas sprechen uns glaubhaft handelnde, im Zupacken und Dreinschlagen überzeugende erlebte Personen an. Nicht nur in der aus reicher anatomischer Erfahrung verbesserten physiologischen Körper-

bezeichnung, die an der veränderten Muskulatur zu verfolgen wäre, sondern vorzüglich in der nunmehr fließend bewegten Umrißlinie sitzt die Hauptkorrektur. Ein Ellenbogen ist nicht nur im gebeugten Profil, sondern in gespannter Aktion gezeigt. Die Hand, welche die Zeichenfeder geführt hat, erlebte die Wucht des Ausholens mit. Der Strich selbst, und zwar zugleich am Ober- und Unterarm sowie am körperlichen Weiterklingen der Aktion, wird zum sinnlich bestimmten Ausdruck sich konzentrierender und plötzlich entladender Energieströme, die den Leib von unten bis oben durchzucken, so daß die Gelenke nicht mehr trennend wie Geschoßgliederungen einer Hausfassade bloß Ordnung schaffen, sondern zu wahren Knotenpunkten der handelnden Bewegung werden. Und wie beim psychischen, so ist auch beim physischen Ausdruck die individualisierte Linie jetzt eigentliches formschaffendes Element. Die Leiber runden sich, die Muskelgruppen schießen zusammen im organischen Fluß der aus innerer Vorstellung der Zusammenhänge heraus reproduzierenden Federzüge, von denen bei Mantegna so viel mehr aufgeboten sind, ohne daß eine einzige etwas Ähnliches zu sagen hätte.

Auf den Grundlagen dieser streng objektivistischen Darstellungsweise ruht die Kunst Dürers und seiner Zeit, soweit sie als öffentliche „Kunst" auftritt. Wir machen zwischen Kunst und Kunst schon seit dem Barock nicht mehr den Unterschied, der, durch die nach wie vor herrschende mittelalterliche Situation des 16. Jahrhunderts bedingt, damals noch rigoros innegehalten worden ist. Für das Verständnis der älteren Kunstentwicklung Deutschlands ist es wichtig, daß eine Fülle von Problemen künstlerischer Art wohl behandelt worden sind, aber offenbar keinen Eingang in die offizielle Bildwelt gefunden haben. Läßt z. B. das ganze Corpus Dürerischer Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte auch nur etwas ahnen von den verblüffend modernistischen Freilichtversuchen und Phantasieexpressionismen, die uns in seinen Zeichnungen begegnen und dort einen durch und durch malerischen Beobachter und Erfinder (gewissermaßen im Privatleben) kennen lehren? Einen Mann, der die Detailfülle und Ausführlichkeiten seiner peinlich durchgearbeiteten gleichzeitigen „öffentlichen" Arbeiten nicht zu kennen scheint, der vielmehr weite, von Licht erfüllte Räume in ein paar Töne faßt oder mythische Visionen, wie den müden „König Tod" in freier völlig irrationaler Liniensprache ausspricht. Und Dürer ist darin keine Ausnahme! Die gezeichneten Landschaften Wolf Hubers — um nur noch einen Fall vorauszugreifen — haben ebensowenig ein Äquivalent jenseits der Zeichnungsmappen, in denen diese Dokumente beispiellos reifen Schöpfertums versiegelt lagen, verurteilt, nicht wirken zu dürfen! Wir haben in diesen Dokumenten absolute Werte von allerhöchstem Rang vor uns, dürfen aber, wenn wir z. B. Dürer von dieser Seite ganz neu kennen lernen, keinen Augenblick vergessen, daß sein eigenes Urteil, nicht anders als das der Zeitgenossen, offenbar keineswegs mehr daran schätzte oder damit geben wollte, als die Lösung eines einseitig gestellten und auch bewußt einseitig gelösten Formalproblems.

Konsequentermaßen ist bei Dürers frühesten Skizzen zu sondern zwischen bildnerisch bedeutsam gemeinten und leichter gewogenen Bagatellen, Randeinfällen, könnte man sagen, die zwar nicht weniger echte Dürerkunst sind, aber doch nicht wie jene den Anspruch erheben, eigentlichen Erkenntnisdienst an der Wirklichkeit zu tun. Hierher wäre etwa das Wiener Blatt mit dem Bildnis von Dürers junger Frau („Meine Agnes") zu rechnen, das offenbar in die Nähe des Erlanger Selbstbildnisses gehört (Abb. 21). Wie jenes ist es rasch heruntergeschrieben. Aber soviel umfassender die objektive Aufgabe gestellt ist — Dreiviertelfigur unter eigenartigem Gesichtswinkel reizvoll perspektivisch verschoben —, um so zurückhaltender sind die Angaben über das Zueinander der Einzelheiten. Es steht sofort fest, daß der Zeichner diesmal ganz andere Fragen an die Erscheinung stellt, und es bedarf keines besonderen Nachweises, daß ein so ungewöhnlich sprechendes Motiv für die damaligen Augen in aller Ausführlichkeit hätte behandelt werden müssen, wenn damit dem allgemeinen Verhältnis der Menschen zur Sichtbarkeit gedient werden sollte. Dürer hat aber offenbar Sehformen gesucht, die der breiteren Öffentlichkeit vorerst schlechterdings so völlig unverständlich hätten sein müssen, wie etwa ein kubistisches Gemälde einem Durchschnittsbürger aus dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts: Sehformen aber, die ihn persönlich für den Augenblick fesselten, mochten sie ihn immerhin auch zu keinen tieferen Erwägungen veranlassen. Optische Erklärung der plastischen Körperlichkeit im Raum oder Darstellung des organischen Gewächses gibt er deshalb in keinem Punkte, leistet jedoch das Möglichste an einfach klarer Zusammenfassung malerischer Massenkomplexe innerhalb der ebenso starken wie simplen ovalen Gesamtsilhouette. Wer den Meister nur aus Stichen und Gemälden kennt, findet des Staunens kein Ende über die unbedenkliche Vergewaltigung der gegenständlichen Begrenzung. So über Brust, Arme und Hände weg einen einzigen Schattenton zu legen, dessen Linien die Einzelglieder — z. B. die Finger am Kinn — rücksichtslos zerschneiden oder gar die belichteten Oberarme gegen das Helle hin stellenweise ohne Rand, wie vom Licht verschluckt, zu zeigen, das ist etwas durch und durch anderes als die unwillkürlichen Unklarheiten, die der älteren Generation zuweilen mit unterlaufen. Nur ein ganz vorurteilsfreies sicheres Beobachterauge konnte es wagen, der elementarsten Denkvorstellung entgegen, so wie hier, gegenständliche Einzelformen ihrer isolierenden Eigengrenzen zu entheben und statt dessen größere Zusammenhänge auf Grund einer eben erst entdeckten optischen Tatsächlichkeit zu geben.

Konsequentermaßen hätte ja die reifende Naturansehung jetzt dazu führen müssen, daß die Kunst die Dinge nicht mehr objektiv und vollständig, wie man sie wußte, sondern wie das freie Auge sie sah, darzustellen verlangte. Das hätte aber Verzicht auf Objektivität und Sanktionierung der persönlichen Meinung bedeutet. Von beidem konnte vorerst weder in der kirchlichen noch in der profanen Kunst die Rede sein. Wenigstens in der Öffentlichkeit nicht. Ein Künstler wie Dürer hat ja

überhaupt die subjektive Beobachtung der Natur nie für höher bewertet, als daß dadurch der sinnlichen Vorstellung reichhaltiges neuartiges Material gewonnen und das Anschauungsvermögen auf bisher ungeahnte Seiten der Sichtbarkeit eingestellt wurde, die vom Künstler in den Dienst ausdrucksvoller Neudeutung altbekannter Stoffe gestellt werden konnte. Es mochte ihm deshalb nie in den Sinn kommen, eine rasche Momentaufnahme, und wäre sie noch so schlagend im Ausdruck oder von noch so glänzenden artistischen Qualitäten gewesen, als gültiges Kunstwerk herauszustellen. Es war wohl eine Kunst, die Natur so zu beobachten, aber nicht die persönliche Empfindung oder Anschauung des Meisters, sondern die wahre Gestalt der Dinge hatte das „Bild" zu offenbaren! Unser Verhältnis zur Kunst, die aus jeder Linie einer solchen privaten Skizze spricht, wird von solchen Erwägungen nicht weiter berührt. Nur ist es wichtig, sich in jedem Falle Rechenschaft über derartige elementare Gegensätzlichkeiten zur modernen Urteilsweise zu geben. Erst so lassen sich die außerordentlichen stilistischen Differenzen sowohl zwischen dem gewissermaßen offiziellen und privaten Werk der alten Meister, wie auch zwischen gleichzeitig nebeneinander hergehenden Skizzenarbeiten strenger Stillogiker begreifen. Es ist nun kein Widerspruch mehr, wenn Dürer das eine Mal eine überaus eindringliche Darlegung der plastisch räumlichen Beziehungen eines Kopfes und das andere Mal eine summarische Notiz der malerischen Totalerscheinung gibt. Dort gestaltet er mit direkter Absicht eine Bildstudie[1]), jedenfalls aber mit dem Willen, der Wirklichkeit bis ins Letzte beizukommen; hier hingegen: ein „Randeinfall", wie man im Sinne unserer Zeit sagen möchte, ein unmittelbares Antworten auf den sinnlichen Anreiz des Augenblicks. Wenn man bedenkt, wie aufregend jede kleinste optische Entdeckung auf die Gemüter der noch so befangenen und des reinen Sehens nicht gewohnten Renaissancemenschen wirken mußte, so versteht man nur allzu wohl, daß ein Künstler, dem zum erstenmal ein Ineinanderspiel von Tonmassen klare Vorstellung wurde, alles, was er gerade trieb, beiseiteschob, um sich Rechenschaft von diesem unerhörten Sachverhalt zu geben.

Es gehört mit zu den vielen Überraschungen, die beim Durchblättern Dürerscher Skizzenmappen nie ausbleiben, wenn man die Studien zum Heller-Altar (um 1508—09) und die nebenher entstandenen Entwürfe zu einer Serie von Marienlegenden zusammen sieht. (Abb. 26—28, 30.) Kaum glaublich, daß beides von ein und derselben Persönlichkeit im gleichen Jahrfünft erfunden sein soll! Die Altarstudien, von einer Formempfindung, bei der man an Basalt oder Granit denkt, fliehend jeden malerischen Reiz und deshalb den blauen kalten Ton des Papiers bevorzugend, der die weißen Linien noch kälter und unmalerischer erscheinen läßt. Alle Formen durchgebildet mit weißen und schwarzen Liniennetzen,

[1]) Das Motiv im schlafenden Joseph der heiligen Familie in der Landschaft (Berlin) steht in sehr naher Beziehung zur Studie.

Israel van Meckenem: Kinderwäsche in der Hausbadestube. Kupferstich.

so subtil, daß jedes Grübchen einer Hand bestimmt und klar in jeglicher plastischen Beziehung begriffen werden muß, verstanden aus dem gesamtorganischen Wuchs der Form, der im kontinuierlichen Verlauf der formbezeichnenden Linien seinen zwingenden Ausdruck findet, ohne daß diese selbst ihre geometrische, streng gesetzmäßige Anordnung um ein Haarbreit dafür aufopfern.

Und von diesem selben Skulptor nun mit einem Male jene von flimmerigem Lichtäther durchzitterten, grenzenlos weiten Bildräume, in denen nicht nur das Hell und Dunkel aufhört, in Kontrasten zu reden, sondern die körperliche und dingliche Welt überhaupt in ein wundersames Schweigen und Träumen sich auflöst! Wo ist da der schneidige Kontur, die starke Linie? Dort mit dem Pinsel gezogen, daß man glaubt, er sei in Dürers Hand zum stählernen Griffel geworden; hier aber — ja, die Linienströme sind wohl da, aber, obwohl aus nadelspitzer Feder geflossen, gleiten sie in leiser Gleichmäßigkeit über die Fläche wie ein einziger zartsilberner Schauer.

Um die Wende des ersten Jahrzehnts ist der Geschmack bei den deutschen Künstlern offenbar ganz allgemein umgeschlagen. Die Entwicklung vollzieht sich in vollständigen Kontrasten. An das Ende einer Schwungkurve gelangt, schlägt der

Pendel gleichsam zum Ausgangspunkt zurück. Dürers zeichnerische Schärfe war zuletzt nicht mehr zu überbieten gewesen. Das dabei Errungene ist zwar unverlierbarer Besitz, aber die plastische Präzision des vollreifen Dürerstils ist doch wieder um eine ganze neue Sehform reicher. Mit den ausschließlich plastisch räumlichen Mitteln und Möglichkeiten des ersten Dezenniums allein wäre weder die heitere Sonnigkeit des Hieronymus im Gehäus noch die wetterleuchtend dunstig-schwüle Melancholie denkbar. Malerische Werte mußten dem graphischen Denken erst hinzugewonnen werden. Dennoch blieb der Stil selbst zeichnerisch durch und durch. Das neue Licht, in dem die Welt des Hieronymus oder der Melancholie leuchtet, ist von der graphischen Gestalt nicht zu trennen. Als Gemälde böte keins von beiden Blättern ein künstlerisches Erlebnis. Man täusche sich nicht über die Art der Auffassung des Lichtproblems in der Graphik! Impressionistisches Darstellen der Valeurverhältnisse oder der flächenhaft verfließenden Fleckenform lag weder vor, noch konnte es jemandem einfallen, derlei für die Schwarzweißkunst nutzbar machen zu wollen. Dürers scheinbar ganz „pleinair"-mäßig wirkende Zeichnungen sind, wenn auch auf Grund von unablässiger Beobachtung, so doch aus dem Kopf geschaffen und durchaus idealistisch in Absicht des geistigen Ausdrucks wie der formalen Organisation erfunden. Wollte man das unendlich feingesponnene, im kleinsten Silberfaden noch gesetzmäßige Linienfiligran der Bildform des Marienidylls als Endergebnis einer direkten Naturaufnahme auffassen, so stünde man allerdings vor einem unlösbaren Rätsel. Ein Mann, nicht nur von beispiellos reiz- und differenzierfähigen Augen, vielmehr besonders begabt mit einem Abstraktionsvermögen, das unfehlbar aus dem verwirrenden Vielerlei der Erscheinung eines weiten sonnenerfüllten Freiraums eine für Valeurverhältnisse wie Blickführung gleich schlagende Liniensynthese letzter und strengster Notwendigkeit herausheben konnte, müßte doch auch einmal zur Farbe gegriffen haben, um, was ihm in Linien so sicher gelingt, im Gemälde zu naturgemäßerer Wirkung zu bringen!

Betrachtet man hingegen das liebliche Sehgedicht seiner Form nach als Glied in der Geschichte der Dürerischen Liniensprache, so werden derlei Rätsel und Ungereimtheiten gar nicht auftauchen. Es ist gewiß überraschend, auch abgesehen von der hellen Tonart und dem Verzicht auf individualisierte Linie oder skulpturale Schärfe, flüsternde Mittagsstille und unbewegte laue Luft anschaulich bezeichnet anzutreffen von derselben Hand, die vor einem halben Dutzend Jahren noch so überschäumendes Pathos und rauschende Vorwürfe zu gestalten liebte. Deshalb ist aber im Gestaltungsverfahren doch noch alles beim Alten geblieben. Der Raum entfaltet sich, ungeachtet seiner Weite und seiner Entbundenheit von körperlichem Füllwerk, einzig und allein durch die bewegten führenden Linien, und wo der Boden als gelagerte Ebene, die Tiefe als Tiefenstrom, der Hügelzug als wellig wogendes, die Klippe als straff sich aufrichtendes Gewächs empfunden werden, da ist immer

nur der suggestive Ausdruck des Linienduktus an dem Eindruck schuld; der Federzug rinnt in die Breite, wallt in die Tiefe, wogt über die schwellenden Rücken hin und stößt linkerhand in mächtigem Impuls in den Schattenlagen des ragenden Felsens gen Himmel.

Wenn darin nun kein Wandel gegenüber den frühen Dingen, wie dem Erlanger Selbstbild, eingetreten ist, abgesehen natürlich von der reifen Ökonomie des Organisators, der nur noch gleichmäßig schwache, eng parallel geführte Scharen von geringster Verschiedenheit in Gestalt und Richtung in Arbeit setzt, so bemerkt man doch bald ein grundsätzlich anderes Verhältnis zwischen demonstrierender Leitlinie und dem Objekt, das sie sinnenfaßlich erklären will. Es kommt kaum mehr so ausschließlich auf die plastisch-physiologische Verbindung an, wie in der ersten Zeit, wo es galt, den Zusammenhang der Dinge im Raum festzuhalten. Gewiß ist das auch jetzt noch eine Aufgabe des linearen Gewebes geblieben, aber man nimmt zugleich etwas prinzipiell Neues wahr. Die S-förmigen Linienschwünge sind nicht zufällig die einzigen von gesteigertem Bewegungsausdruck in diesem stillen, wahrhaft schlummernd regungslosen Ganzen; in ihnen findet die Geste der Maria, der gegen das Kind erhobene, in gleicher S-Kurve gestaltete Arm, seine Fortsetzung nach links in den Raum hinein.

Was sich hier in Dürers zeichnerischer Formgebung grundsätzlich verändert zeigt, ist die Auffassung der zeichnerischen Form als eines unvergleichlichen optischen Ausdrucksträgers für transzendente Vorstellungen, für geistige immaterielle und irrationale Werte. Fast möchte es scheinen, als verdanke die ganze „Licht"-Frage einer zufälligen Assoziation ihr Dasein. Jedenfalls aber muß sie als etwas Sekundäres gelten, angesichts der höheren Ursache für die lichtähnliche Wirkung, nämlich der auf ein durchgehaltenes pianissimo eingestellten Dynamik des Linienanschlags und des entsprechend intendierten, fast ganz gegensatzlos schwingenden, rhythmischen Gleichmaßes desselben. Alles in allem läßt sich der Wandel gleichnisweise als Heranreifen aus der Darstellung zur Symbolik, von der Wortformung zur Musik auffassen. Da ein ganzer Zyklus stilistisch übereinstimmender, ähnlicher Entwürfe Stoffe der Marienlegende behandelt, so steht zu vermuten, daß Dürer damals an ein zweites Marienleben gedacht hat. Die ausgesprochene Linienspärsamkeit der Zeichnungen läßt keinen Zweifel zu, daß es abermals eine Reihe von silbrig schimmernden Holzschnitten geben sollte.

Es sind charakteristische Versuche darunter, die zusammenfassenden blickführenden Linien bis zur äußersten Grenze möglicher Schlagkraft zu bringen und das Licht durch ganz sparsam verteilte, aber um so sprechendere Dunkelakzente auszudehnen und zu intensivieren.

Wie unerhört einfach wirkt der weite Landschaftsraum und wie fest in seiner räumlichen Distinktion, sowie seinen tektonischen Beziehungen zur Gruppe der drei Personen in dem Entwurf zur „heiligen Familie in Ägypten". (Abb. 26.)

Der Baumstamm als Hauptsenkrechte, fest verbunden mit dem Horizontaspekt und der Uferdiagonale, an die sich die bewegten Schattenlinien der Baumkronen angleichen. Der Stab Josephs folgt der gleichen Richtung, sodaß die optische Einbeziehung seiner Person in die Gruppe von Mutter und Kind zur unausweichlichen Notwendigkeit für den Beschauer wird. Auch die äußere Form, die das rauschende Wipfeldunkel umspannt, ist nichts Zufälliges; sie wiederholt die Dunkelzone der Gruppe unten. Sonnige Freiheit in weitem Landschaftsraume, lockere ungezwungene Aktion und höchste struktive Notwendigkeit des synthetischen Zueinanderwirkens auserlesener zeichnerischer Akzente —: diese klassische Bestimmtheit des Naturextrakts in der Bilderscheinung ist für die deutschen Augen zur hohen Schule des Anschauens der Wirklichkeit geworden. Welcher Abstand zwischen diesem und dem Sehen der älteren Zeit besteht, ist heute kaum mehr zu ermessen. Will man die Probe machen, so frage man sich, ob es in Dürers geschnittenem Marienleben — und das liegt doch nur ein paar Jahre zurück! — ein einziges Bild gibt, dessen Form sich als Ganzes und in allen ihren Teilen beim ersten Hinblick auch nur in annähernd ähnlicher Schärfe dem Gedächtnis unvergeßlich einprägt; danach mag man sich dann wiederum entsinnen, daß Dürer selbst die äußerste Grenze der Sehklarheit im Anschauungsvermögen der deutschen Graphik bedeutet hat, damals nicht weniger als jetzt.

Beleuchteten diese Sonderinteressen das außerordentlich vielseitig und fortschrittlich schaffende Temperament Dürers in seinen Beziehungen zur sinnlichen Erscheinungsweise der natürlichen Dinge in seltsamer Weise, so verschiebt sich das aus den kunsthistorischen Tatsachen zu gewinnende Wesensabbild dieses „unöffentlichen" Bildnertums in noch einschneidenderer Weise angesichts der mancherlei Symptome einer absoluten, nur aus dem eigensten Ausdrucksvermögen der Bildform heraus wirksamen Augendichtung, die sich ohne allen direkten Bezug zu wirklichen, erfahrungsmäßig in der Natur gegebenen Vorbildern rein an das erlebende Gefühl des Beschauers wendet. Mehr als in jenen anderen Fällen einer subjektiven Darbietung von Gesichten, nicht wie sie sind, sondern wie Dürer sie unter gewissen Bedingungen sehend erkannte, drängt sich vor diesen Gebilden eines reinen Lyrikers in sinnlichen Sprachformen der Eindruck auf, als gäbe es zwei Seelen in Dürer und zweierlei Antlitz; eine Persönlichkeit, der Öffentlichkeit zugekehrt, geleitet von hohem Verantwortungsbewußtsein; eine andere aber, die, ins eigene Fühlen und Träumen zurückgewandt, frei von allem Wissen und Wahn der Menschen, nicht äußerlich die Dinge schildernd, sondern die tiefsten geistigen Bindungen des Kosmos ahnend, deren geahnte Wahrheit aufzuschreiben versucht. Zum ganz persönlichen Gebrauch, nicht für die, welche das nicht wissen dürfen.

Bezeichnenderweise greift er dann zu außerordentlichem, ausdruckskräftigem graphischen Material. Mit Kohle hat er jenes „Memento mei" aus dem Jahre 1505 hingerissen, den müden König Tod, hangend auf ausgemergelter Mähre,

wie er unter dem Schrillen der Schelle, die ihr um den Hals gebunden ist, über Land trottet (Abb. 24). Der knisternde Strich der morschen Holzkohle, die poröse, schon dem Anblick nach an ausgedörrte Knochen gemahnende Oberfläche der Linien geben den lapidar zusammenreißenden Rhythmen etwas erschreckend Spukhaftes, das sich in den zackig gekanteten, bei aller Übertreibung ins Groteske dennoch in gewissem Grade mathematisch geordneten Linienformeln ins Visionäre steigert. Das Verhältnis von Bildformat und Füllung trägt hierzu bei. Die abenteuerliche Erscheinung gewinnt durch den zu engen Rahmen nicht allein den Ausdruck eines Phantoms, sondern es wird geradezu die Vorstellung erweckt, als müsse sich der Reiter dem niedern Rahmen zuliebe ducken. Man erlebt die quälende Situation eines endlosen Dahinschleichens in engem Stollen.

Etwas früher als dieses Blatt war die sehr aufgeregte Episode vom Tod, der einen Reiter jäh aus dem Sattel wirft, konzipiert worden. (Abb. 32, Federzeichnung im Frankfurter Städelmuseum.) Erregung spricht aus jedem Zug; soll man mehr erstaunen über die Kraft und Sicherheit, mit welcher die Momenthandlung (ohne daß auch nur der Gedanke an ein Naturvorbild irgendwelcher Art gestattet ist) in hastigen Strichen, überzeugend natürlich hingeworfen worden ist, oder über die baumeisterliche Überlegenheit der Anordnung in der einen Hauptdiagonale, durch die alles, trotz der gehäuften Bewegungskontraste, in seinem logischen Zusammenhang unvergeßlich einprägsame Anschauung geworden ist? Das Auge bleibt fortgesetzt im Bann des Strichs; es muß mit dem emporbäumenden Tier zum Tod hinan und wird von der Wucht seines abwärtszuckenden Armes gleich dem stürzenden Reiter zu Boden geschleudert, wo in der Baumwurzel und dem fliehenden Hündchen die Hauptschräge ihr erregtes Spiel von neuem beginnt, heraushetzend aus dem Bilde, als solle man sich über die Geschichte nur ja nicht lange den Kopf zerbrechen. — Das Verhältnis zwischen den beiden Todesbildern ist in nuce ein ähnliches wie das zwischen den Lichtgestaltungsversuchen im frühen „Agnes"bildnis und der aus der Reifezeit stammenden Maria im Freien. Was wir dort über die Behandlung und Auffassung der natürlichen Phänomenologie bemerkten, daß die Form anfänglich mehr nur die gegenständliche Erscheinung sprechen zu machen trachtet, nachher aber die Bildsprachform befähigt, unmittelbar das Wesen der in den Erscheinungen waltenden Kraft wirksam auszusprechen, das haben wir nun hier im Falle der mehr übersinnlichen Vorstellung von den Grauen und Gewalttätigkeiten des Todes. An der Agneszeichnung war das Fleckenspiel des Lichts durch den Zeichner so festgehalten, daß die natürliche Schönheit der wirklichen Erscheinung sichtbar wurde; in der Marienszene aber ergreift uns die lichthafte schaffende Kraft, die in das unendlich leichte, beglückende Dahinströmen der Linien gebannt ist. In dem Reitersturz wirkt freilich die Linie selbst auch erregend; allein diese Erregung ist doch abgeleitet aus dem erregten Vorgang. Den macht die zeichnerische Form gewaltig und aufwühlend; und wie sie nur um des

inhaltlich sehr reich ausgestatteten dramatischen Ereignisses willen zu dieser und keiner anderen gemacht worden ist, so ist es eigentlich auch mehr der Vorgang selbst, der uns anspricht. Der müde Mann auf seiner Mähre hingegen ist, gegenständlich vorgestellt, nur eine nähere Verdeutlichung des allgemeinen geistigen Inhalts, der in der zeichnerischen Form ohnehin schon beschlossen ruht; deren Rhythmus, deren materieller Oberflächencharakter usw. geht uns ans Herz! — Solche Musik bedarf keiner Textworte mehr, während in der früheren Zeit der Text erst die melodischen, rhythmischen, modulatorischen Wendungen der Komposition ihrem Sinn nach begreifen machte.

Mehr aus dem Kunstkreise Grünewalds empfing die mit Dürers neuer Linienanschauung gesättigte gotische Phantasie der oberschwäbisch-alemannischen Schulen eine Fülle von Anregungen stofflicher Art. Grünewalds lebhaftes realistisches Erfindertemperament kam dem uralten deutschen Hang zum Fabulieren entgegen und bot den kleineren Geistern neue Möglichkeiten.

In dieser Schule ist der auszudrückende Inhalt eigentlich immer selbst von Haus aus bedeutsam und braucht es nicht erst durch die Ausdrucksform zu werden. Es ist darum ganz natürlich, daß hier, wo die Kunst die natürlichen Grenzen des Dürerischen Reiches verließ, so etwas wie die moderne Karikatur geboren werden konnte; nicht auf einen Ruck, aber doch z. B. in der ingrimmig wuchtigen Zeitsatire der Holbeinschen Todesbilder schon in manchem wichtigen Zug fest ausgeprägt als eine besondere Bildkategorie, in der das stofflich Gedankliche des Themas stets die Hauptsache bleibt. So daß die zeichnerische Behandlung (unbeschadet der dazu notwendigen sinnlich anschaulichen Gestaltungskräfte) ihr letztes Ziel doch in der Mitteilung von Begriffen sehen muß; z. B. von drastisch betonten Charakterzügen, die es an Zuständen oder Personen gerade zu geißeln gilt. Die zwei Gegensätze — die Dürerische Ausdrucksform auf ausschließlich zeichnerischer Grundlage und die ideenreiche Imagination der Grünewaldischen Richtung — finden sich darin zusammen.

Von Grünewald selbst war zuweilen derartiges in graphischer Form versucht worden. Nicht aus der absoluten Zeichnerinspiration eines Dürer heraus empfunden, aber doch mit Strichführung und linearer Melodie als den einzigen Ausdrucksmitteln ist jene seltsame Phantasmagorie dreier aus einem gemeinsamen Hinterhaupt allseitig in den Raum starrender Charakterphysiognomien von ihm gestaltet worden; wie man meint, ein Versuch, den Begriff des Trinitätsmysteriums zu veranschaulichen. (Abb. 37.)

Die spontane Eindringlichkeit der Wirkung, ohne die es bei Grünewald nie abgeht, ganz beiseite —: die ideelle Rechnung geht nicht glatt auf. Das sinnlich Begreifliche erschöpft den begrifflichen Sinn nicht. Formal handelt es sich offenbar um Konstruktionen nach irgendeinem Zahlenschema. Der Langschädel hat für die eckig spitzen und durchbohrenden Ausdruckszüge in jedem Teilchen seine einheitliche

Proportionsformel, so gut wie der stumpf und glatt gedrechselte Kugel- und der klotzige Querkopf. Die sinnliche Wirkung ist dennoch stark, weil Grünewald natürlich nicht bei der angewandten Methode stehenbleibt. Es treten im Umriß (jedesmal entsprechend dem Gesamtcharakter jeder Proportionsformel) rhythmische Akzente hinzu, die bald heftig, bald dumpf, bald ungehobelt die Erscheinung beleben.

Veit Stoß: Pieta. Kupferstich.

Im ganzen geht dieser Grünewaldsche Malerrealismus wie ein frischer Regen auf das von Dürer bestellte Feld nieder. Wie nicht anders denkbar, ist das Interesse für die Bedeutung des Gegenständlichen im Bilde, zumal wo die karikierende oder begrifflich charakterisierende Tendenz nicht unbedingt vorherrscht, immer auch mit einem tieferen Interesse für das Aussehen der Dinge verbunden. Der Naturalismus in den zwanziger Jahren hat einen ungemein kräf-

tigen Atem. Das gibt, was die Zeichnung betrifft, erst manchen Zwiespalt zwischen den aus malerischen Quellen genährten neuen Anschauungen und den gereinigten Ausdrucksformen der graphischen Phraseologie: Was immer wieder auffallend in Erscheinung tritt, wo ausgesprochen malerisches Gut eingeführt wird, für das die zeichnerische Gestalt erst gefunden werden muß. Aber es sind deutsche Künstlersinne, die das Vermittlungswerk in Händen haben und es jedesmal, wenn auch nach etlichen Fehlschlägen, doch glücklich bis zu Ende bringen. Die Entwicklung des zeichnerischen Stils gelangt so wieder um ein bedeutendes Stück nach vorwärts.

Der ausdrucksvollste Typ dieser zwischen Grünewald und Dürer vermittelnden Gruppe von Zeichnern — als Persönlichkeit eine der fesselndsten Renaissancegestalten der deutschen Kunstgeschichte — ist Hans Baldung, genannt Grien, Dürers „Grienhans". Was er für die graphische Entwicklungsgeschichte bedeutet, hängt untrennbar mit dem seltsam gemischten Charakter des Mannes zusammen, der als Künstler durch den Realismus seiner regen Phantasie bald unbändig derb, bald wieder durch sein vorausblickendes planvolles Arbeiten fein und geistvoll überlegend erscheint. Wie er denn auch, was Bildvorwurf, Wahl des wirkungsvollsten dramatischen Moments oder unerhörter ikonographischer Ausschnitte betrifft, mitunter der erfinderischste von allen, mitunter aber auch bei der Umsetzung seiner originalen Einfälle in bildhafte Gestalt bis zur völligen Unpersönlichkeit anlehnungsbedürftig und abhängig von diesen oder jenen Freunden sein kann. Dieses „Anempfindertum" hat ihn nun ohne Zweifel für seine Mittlerrolle im besonderen Maße geeignet gemacht. Ja, es erscheint fast ausgeschlossen, daß die drei an sich heterogenen großen Wertquellen des deutschen Cinquecentostils — der junge Dürer, Cranach und Grünewald — von einem anderen Naturell als demjenigen Baldungs so auf einen Griff vollkommen synthetisch zu einem höchst brauchbaren Stilganzen hätten zusammengeleitet werden können. Von dem, was in der drei genannten Kardinalmeister Kunst ursprünglich, eigentümlich deutsch und zukunftsvoll war, ist kein Keim umgekommen in dem Zuchtprodukt, welches der Gmünder daraus hat entstehen lassen.

Wenn es hier auch nicht gut angeht, Baldung Griens grundlegende Tätigkeit auf dem wichtigeren Felde des Bilddrucks ausführlicher heranzuziehen, so kann einiges davon doch nicht ganz ausgeschaltet werden, wenn anders die Zusammenhänge der engeren Zeichnungsgeschichte begreifbar erscheinen sollen. Vor allen Dingen ist da der durch ihn herbeigeführten, vollständigen Durchbildung des Linearstils zu gedenken. Aus Dürers Holzschnitten bzw. den dafür gezeichneten Entwürfen kennt man den Versuch, den scheinbar unlösbaren malerischen Zwiespalt zwischen Helldunkel und vollständiger Linearisierung zu überwinden. Alle Form sollte bei Dürer auf die Einheit des individualisierten Strichs reduziert werden, ohne jedoch die dem Naturalismus unentbehrliche, plastische und farbige Lichtschattenbezeich-

nung ganz aufzuopfern. Das war im Bilddruck immer an dem weißen Papierton des Grundes, der das Licht in Flecken, nicht wie den Schatten in geordneter Linienstruktur, auftreten ließ, gescheitert. Die späteren Wandlungen des Dürerschen Holzschnittstiles, sowie insbesondere die mit weißem Lineament gearbeiteten Zeichnungen auf getöntem Papier suchen nach neuer Lösung. Die Farbe als solche aber, inzwischen durch Cranach in den Bilddruck wieder eingeführt, widerstrebte, so wie sie war, dem Dürerschen Ideal einer reinen Schwarzweißzeichnung. So war Dürers letztes Wort mit jenem mühsamen Verfahren gesprochen, das aus der „kleinen Passion" und den um 1510 nachgelieferten Blättern der großen Holzschnittfolgen bekannt ist: der Bildgrund vollkommen eingedunkelt mit einem Netz von schwarzen Strichen, die, gleich breit wie ihre weißen Intervalle, den Eindruck erlauben, als stünden schwarze und weiße Linien einander als gleichberechtigte Partner gegenüber. Letzte Konsequenz hatte so etwas von einem wirklich reinen Linearstil verlangen müssen; aber daß es in dieser Form nur ein Kompromiß war, wußte wohl niemand besser als Dürer selbst.

Hans Baldung scheint von Cranachs Tonschnitten aus einen besseren Weg gefunden zu haben. Er beseitigt die eigentliche Farbe und behält nur den Ton bei, der nun das Papierweiß völlig ausschaltet, außer an solchen Stellen, wo es in Gestalt von hellen Linienarabesken wieder freigelegt wird. Folgerichtiger und geschmeidiger als bei Dürer wird das Weiß also, das dem Schwarz auf diese Weise nun tatsächlich adäquat gegenübertritt, nicht in Flecken vorgetragen, sondern erscheint gleichermaßen durch Linienscharen von eigener Gestalt rhythmisch beseelt. Damit war ein Stil geschaffen, welcher jedes Thema aus dem kontrapunktischen Gewebe selbständiger weißer und schwarzer Linienmelodien auf neutral foliierendem Grunde zu formen erlaubte.

Leider müssen wir hier auf die mancherlei lehrreichen Parallelen verzichten, welche den direkten Umsetzungsprozeß Dürerscher Holzschnittkompositionen in die um vieles freiere Ausdrucksweise des Tonstiles dartun würden. Freilich müßten diese dann andererseits auch aufs deutlichste zu erkennen geben, daß trotz einer solchen Dienstleistung für den Linearismus doch die malerisch gerichtete Vorstellungsart bei Hans Baldung weitaus überwiegt. Der reine Linienstil geht damals eben schon seiner Auflösung entgegen. Darüber läßt gerade Baldung keinen Zweifel.

Schon in Grünewalds graphischen Blättern fällt das malerhafte Kontrastverhältnis auf zwischen dem kühlen Kreide- und dem warmen Papierton, bisweilen bereichert durch Ausbeutung wärmerer grauer Nuancen mittels eines hinzukommenden kälteren Weiß. Der große Kolorist macht kein Hehl daraus, daß ihm einseitig entschiedene Linienwirkungen gar nicht vorschweben, und er an definitive Ausführung in farbigerem Material denkt, während Baldung, offenbar gerade von Grünewalds außerordentlicher Sehweise gepackt, die malerische Absicht als etwas Fortschrittliches in seine graphische Denkweise einführt und sie dort mit allem

Nachdruck betont. Blicken wir einen Augenblick in die Zukunft voraus, so wird die daraus erwachsende bedeutsame Folge klar werden. Durch die malerischen Werte der Tonzeichnung mußte ganz von selbst die künstlerische Phantasie frei werden von allen Verpflichtungen, die außerhalb der reinen Formlinien lagen. Das heißt, sie lernte von Ausführlichkeit absehen und gewöhnte sich daran, gleichmäßig jedwede formale Beziehungen sowohl in weißen wie in schwarzen Linien zu gestalten. Dadurch aber, daß die Lichtformen fortan als selbständige Linienwerte in das rhythmisch-melodische Bildgefüge der Graphik eingreifen, statt wie bisher nur im Dienst der schwarzen zu stehen, gewinnt das Licht als Bildfaktor eine nie dagewesene Bedeutung, sowohl als intuitives wie auch als kompositionelles Element. Wir brauchen noch gar nicht daran zu denken, wie sich die Betrachtungsweisen der Außenwelt unter dem Einfluß dieser neuen Lichtform verändern mußten. Schon der eine Ausblick, daß die Zeit eiligen Laufs heranrückt, in der man Bilder nach den Bedürfnissen des Lichtes aufbauen wird — und wem kommt da nicht unwillkürlich der Name Rembrandt auf die Lippen —, genügt, um die Kreuzung zweier einander opponierender künstlerischer Denkweisen, wie sie durch Hans Baldung geleistet wurden, ihrem Gewicht entsprechend begreiflich zu machen. Man bedenke nur dies, daß die weiße Linie weniger mit Vorurteilen behaftet war als die schwarze; die allein hatte ja doch seit alters als Grenzbezeichnung für körperhafte Gegenstände gegolten. So lange sie allein bestand, war kaum irgendwo ein ernster Versuch zu malerischem Über-die-Sache-Wegsehen zu bemerken. Die Lichtlinie hingegen ist nicht nur frei von solchen Assoziationen, sie tendiert sogar ganz offen zur Auflösung aller Randkonturen und sucht Bindung im atmosphärischen fleckenhaft-malerischen Sinne.

Hans Baldung übrigens, um das noch an den Schluß dieser allgemeinen Abrechnung zu setzen, ist zwar einer der frühesten und konsequentesten Vertreter dieser Schul- und Stilverkündung gewesen, inwiefern er aber anderen die Priorität in diesem oder jenem Punkte zu überlassen habe, ist damit nicht entschieden und kann hier nicht untersucht werden. Der einzige auf dieser Bahn ist er aber jedenfalls nicht gewesen.

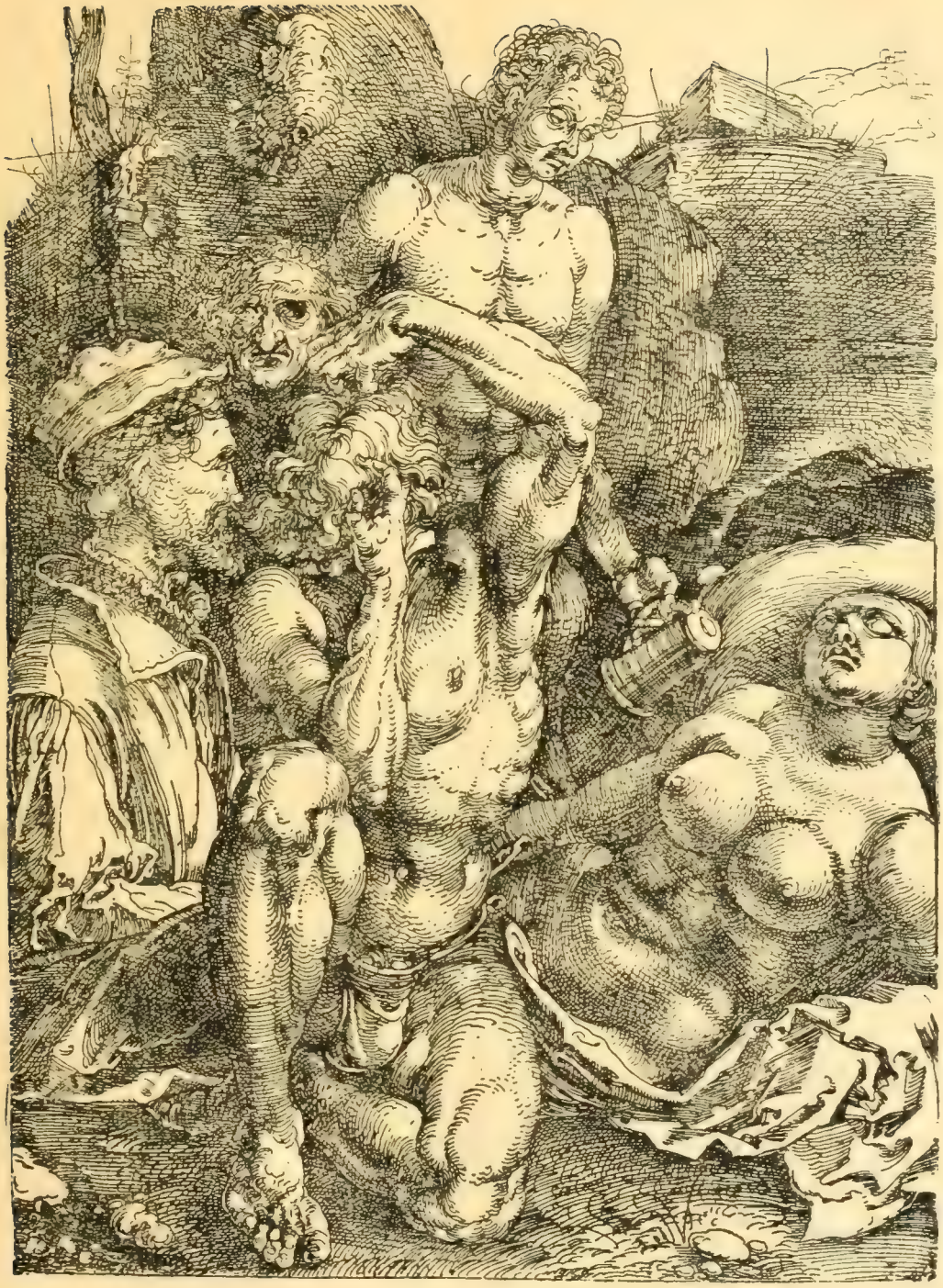
Sehr deutlich tritt in Baldungs ganzer Art und Weise der zunehmende Subjektivismus der künstlerischen Gesinnung hervor. Seine romantischen Satiren und Aktualitäten fangen bereits an, mit der außergewöhnlichen Stimmung ihres Dichters offen zu prunken. Eine gewisse selbstbewußte Zurschaustellung des eigenen Ich läßt sich in den stets verblüffend originellen Arbeiten Hans Baldungs meistens wahrnehmen. Es ist, als stünde er neben seinem Gebilde: „So sehe ich das, ich, Hans Baldung von Gmünd!“ Obwohl die alte, mehr aufs Typische, Wesentliche, von der Sache aus denkende Art Dürers in ihrer Objektivität wahrhaftiger anmutet, der Formeneinsicht und dem Fortschritt ganz allgemein war die Weise Baldungs jetzt dienlicher. Mit dem persönlichen Temperament der zugespitzten

Auffassung seiner Hexensabbate und dergleichen Frauenstudien hängt die starke, lebhaft reagierende Sinnlichkeit seiner Formbeobachtung unlöslich zusammen. Wie Fleisch in besonderer Beleuchtung unter seinen Blicken zu schimmern und zu glänzen beginnt, wie die lässige Bewegung solch eines weiblichen Akts, eingebettet in die umschmeichelnden lauen Fluten der dämmerig gleißenden Luft, schwer und wirklich, das Volumen rund und prallgewichtig dem Tastgefühl nahegebracht ist — kurz wie das warme Leben in diesen „Moralia" in seiner ganzen sündigen Prächtigkeit satt und strotzend wieder erlebt wird —, das sind die unermeßlichen Vorzüge des neuen Subjektivismus, mochte immerhin die strenge Stilform zunächst unter dieser weniger erhebenden als erniedrigenden Realitätsgesinnung zu leiden haben. Eine neue Art von „Wahrhaftigkeit" kommt da auf. Der Körper klebt nicht mehr brettartig an der Fläche, sondern regt sich tief in den Raum hinein. Da ist nichts erfunden, sondern alles gesehen und aus dem Ganzen begriffen. Das lehrt z. B. in dem Uffizien-Blatte von Tod und Frau (Terey 91) die Fixierung des zur Abwehr erhobenen Arms in der vordersten Raumschicht (Licht auf Unterarm und Gewand). Das zeigt aber ferner im Ganzen die als rhythmischer Gesamtfluß gepackte plötzliche Gebärde der Frau. Hier spricht Grünewalds Schule! An ein vom drohenden Überfall nichts ahnendes Weib tritt der Tod heran; hinterrücks und ganz jählings mit einem langen Schritt. Wie ein gewiegter „Kenner" setzt er die dürren Finger der Linken in die Grube zwischen Achselhöhle und Brust ein. Und, automatisch durch diesen Griff ausgelöst, zuckt die Frau, knickt zusammen. Auf der angegriffenen Seite fährt ihr Arm in unwillkürlicher Reflexbewegung, den Schleier mitreißend, empor, und die Knie schließen sich, indessen der andere Arm nach unten sinkt. Bei also geknickter Haltung kann nun der Kopf eigentlich nur so herumfahren, daß dem Angreifer weiter nichts zu tun bleibt, als die reife Frucht mit der Hand festzuhalten, während er die Hauer in ihr saftiges Fleisch schlägt. Momentaneität, blutwarme Erlebensnähe, realistische Optik — diese ganze Erneuerung des Gefühls, sie hat etwas Rubenshaftes! Und das konnte der zu gotischer Dekoration neigenden deutschen Künstlerschaft nur von allergrößtem Nutzen sein. Einwirkung Dürers auf das spezifisch graphische Formgefühl Baldungs tritt an dem Todesbild höchstens an einzelnen Stellen hervor, z. B. an den knisternden Lichtgräten des Gewandstücks. (Unser Bild zeigt eine ähnliche Fassung desselben Themas.) Im ganzen ist es mehr Malerei ohne Farben, Fläche optisch gegen Fläche gesetzt. Viel reiner tritt dagegen im Christophorus von 1513 (Abb. 46) die Dürerische Auffassung an der der Lichtlinie zugewiesenen optischen Führerrolle zutage. Lichtfäden rinnen im nächtlichen Dunkel wie flüssiges Feuer von dem Bilde über das breite Mantelsegel des Riesen hin, züngeln an seinen Gliedern hinab, gleiten ins Wasser und treiben mit den Schaumkämmen weiter. Man ahnt schon, wo diese Formsprache schließlich hinaus will.

Es war unerhört kühn, alles gegenständliche Detail im Kreuzigungsbilde in Nacht versinken zu lassen, Kreuz und Gekreuzigten vom Rücken zu zeigen und auch die Landschaft in der Tiefe nur soweit deutlich zu machen, als nötig war, dem Kreuz den Charakter des einsamen Aufragens zu verleihen. (Abb. 38, Berlin, Kupferstichkabinett, von 1524.) Die Stimmung ist nun zwar zerrissen und das zuckende Aufleuchten des Lichtes spricht wie Schluchzen. Aber wo bliebe diese Wirkung wohl ohne ihre Stütze im gesetzlichen Aufbau des Bildganzen, durch die das Licht erst zur optischen Hauptsache geworden ist? Baldung ordnet die hellen Arabesken zu gestalteten Einheiten von größerer Dimension und überläßt es diesen Motiven, den Blick rhythmisch durch den Raum zu geleiten, um denselben selbst aufzubauen, ganz wie Dürer es mit der einfachen Randlinie hielt.

Die Raumanordnung über Eck mit starker Tiefenbetonung muß überraschend auf zeitgenössische Augen gewirkt haben. Man hatte sich ja gewöhnt, die Dinge wie in Reliefschichtung auf der Bildebene nebeneinandergereiht zu sehen. Da hier obendrein die sachliche Verschleierung dazu kommt, bedarf es einer außergewöhnlich festen Blickführung, der man sich sofort anvertraut. Klarheit und Festigkeit sind in der Tat des Bildes hervorragende Qualitäten. Wie Wände und Balken eines viereckigen Gemachs verstreben sich die Bodenhorizontalen mit den drei Hochpfeilern (Johannes, Maria, Kreuz), den Wagerechten (in halber Höhe: Köpfe der Leidtragenden, Lendenschurzzipfel Christi) und zuletzt mit der Abschlußschräge (Querarme des Kreuzes). Die schlichte Sehstrahlenpyramide aus Lichtlinien umschließt die körperhaften Dinge ebenso zwingend, wie sie durch ihren rhythmischen Ablauf als Lichtbewegung nach der Tiefe hin ausdrucksvoll wird.

Die systematische Ordnung in der Lichtbehandlung ist eine schöpferische Tat Hans Baldungs. Es bedeutet einen Schritt nach vorwärts, daß er nicht die Einzellinien nur zueinander wie Anruf und Echo in Bezug brachte, sondern — vielleicht auf Grund Grünewaldischer Malerschulung — ganze Bündel von hellen Linien zu Flecken von fester Gestalt zusammenfaßt und diese mit analogen Lichtflecken korrespondieren läßt. Vergleiche z. B. die Zickzackform des Lichts auf dem Bein Christi. Sie ist von gleicher Erscheinung wie die Gestalt des Lichts auf dem Mariengewand. Der optische Erfolg: daß die Gruppe rechts auch im Vertikalsinne unlöslich mit dem Kreuz verknüpft wird.



Albrecht Dürer: Der Verzweifelnde. Kupferstich.

3. Die Donauschule

Eigenartiger und deutscher war nie ein Zeichner während der letzten fünfhundert Jahre organisiert als Albrecht Altdorfer. Es hängt mit seiner Begabung und anfänglichen Künstlerbetätigung als Miniaturmaler offenbar eng zusammen, daß er, der Märchendichter wie er im Buche steht, völlig unbefangen über alle Schranken des zeitgenössischen rationalistischen Naturalismus hinweggehen und dennoch zwingendere Bildwahrheit aus der Natur herausholen durfte als andere, die in Äußerlichkeiten ihm ähnlich scheinen. Die Linie, die Papierfläche, das waren für ihn, der von Jugend an nur Rücksicht gegen Letternkolumnen, Satzspiegel und Initialen gelernt hatte, die natürlichen und wirklichen Dinge; aus ihnen schuf er auch nachher noch eine Welt, so wie die Natur die ihre aus den Elementen. Niemand hat wohl in jenen realistischen zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts unwirklichere Dinge zusammenphantasiert als er. Allein wenn Altdorfer auf kleinen Blättern seine unendlichen Räume aufreißt — Urwälder mit vorsintflutlichen Riesenfarren, Klippen wie von Korallen —, sie aufwachsen läßt, wie aus gesponnenem Licht und mit seltsamen Lebewesen bevölkert, so ist das doch alles überzeugend, spricht als Form und ist so unliterarisch und weit entfernt von gedanklichen Spekulationen wie möglich. Wenn Baldung etwas Ähnliches versucht, spürt man jedesmal, wie das von der ursprünglichen Naturstudie abgeleitet, wie das Phantastische darin mit einem gewissen betonten Selbstbewußtsein vorgetragen wird. Altdorfer weiß davon nichts. Die besondere Art seines Schöpfertums hat ihn gerade gegen jede Absichtlichkeitswirkung gefeit, und über all den Gewächsen dieses lieblichen Gartens altdeutscher Bildnerphantasie lagert ein Duft von unbewußter naiver Ursprünglichkeit, vollständig einzigartig in einem Jahrhundert, dessen Menschen doch zum erstenmal den Rausch des Selbstbewußtseins empfunden haben. Die moderne Popularität Altdorfers beruht freilich mehr auf dem Stofflichen an seinen Improvisationen, nicht so sehr auf dem Reiz der Form selbst. Und doch braucht nur auf Ähnliches, etwa in Dürers Holzschnitten, vergleichend zurückverwiesen zu werden, und man wird mit Verblüffung gewahr, welch enormer Entwicklungsweg da von der liniengestaltenden Kunst in kürzester Frist zurückgelegt worden ist. Simson, den Löwen bezwingend, das ist unter Altdorfers Hand zu einem mythischen Erlebnis geworden, zu einer Ballade, die von dem Triumph des Menschengeistes über die brutale Naturgewalt handelt. (Abb. 55.) Mythen sind Veranschaulichungen des zunächst keiner Anschauung Fähigen und der Mythendichter bewältigt seine Aufgabe, indem er die zu deutenden Phänomene mit irgendeiner anschaubaren Sache identifiziert. Verähnlichung ist nun aber im Grunde allem künstlerischen Tun eigentümlich, denn nichts anderes ist es, wenn der Zeichner alles Sichtbare auf den Generalnenner der Linie bringt, und alle sinnlichen Verhältnisbeziehungen mit Hilfe einer in der Liniengestalt ent-

haltenen Maßeinheit ausdrückt. Altdorfers Simsonbild gibt gewissermaßen nur eine in Raum und Linie umgesetzte Bewegung, die in der Landschaft nach Form und Intensität völlig analog enthalten ist. Das Bergprofil steigt von links bis zur Mitte im Gleichklang mit Mantel- und Rückengrenze des Löwenbesiegers, seine Einwärtsbeugung klingt im Tiefenraum nach, ja die Bergrücken machen die energievolle Gebärde seines rechten Arms mit; und wenn diese vergrößerte Wiederholung allein noch nicht deutlich genug sprechen sollte, so tut der bis über den Scheitel des höchsten Kegels vom linken Rand her ausholende Linienzug der Baumäste ein übriges, daß es der Deutlichkeit an nichts mangle. Die letzten Spitzen der Zweige neigen sich nach unten, dem Ellenbogenumrisse folgend, und leihen dadurch der Aktion des Rachenaufreißens eine optische Eindringlichkeit von nicht mehr zu überbietender Macht. In alle dem ist zunächst der schlichte Beweis enthalten, daß deutsches Formgefühl stets seinen immanenten Gesetzen folgen muß, ob der einzelne es will oder nicht. Weiter aber mag man daran erkennen, daß die Entwicklung auf dem Felde der Zeichnung ein unablässiges Zuschleifen der schon im Anfang wahrlich haarscharfen sinnlichen Vorstellungsweise bedeutet.

Diese Art von formaler Bildvereinheitlichung will aber im Stile Altdorfers nur als ein Teil, und nicht einmal als der wichtigste, beachtet werden. Das eigentlich Mythische, das ihn besonders kennzeichnet, gibt sich erst in der — man kann es kaum anders nennen — geistigen Syntheſe seiner Form kund. Jene altnordische Eigenart, den empfindungsmäßigen Ausdruck ins Arabeskenwerk zu verlegen — bei dem Donaumeister ist sie weit über alles das hinaus entwickelt, was der junge Dürer zur Zeit seiner Apokalypse in ähnlichem Sinne unternommen hatte. Wie Baldung gibt auch er Lichtlinienmotive. Aber, wenn diese bei dem Gmünder Meister in Anlehnung an Dürers Art und Weise in erster Hinsicht volumenbeschreibenden Charakter hatten, und er nur hier und da einmal eine schmückende Koloratur hineinmischte, so hat es sich bei Altdorfer nun grundsätzlich entschieden, daß die Lichtlinienornamentik den wesenhaften Ausdruck trägt und als eigentliche Gestaltungskraft zu den nur flüchtig fleckenhaft-angedeuteten Sachformen hinzutritt. Es ist, als seien die paar ungestalten Dunkelformationen, die gewissermaßen den Urzustand des Simsonbildes ausmachen, für den Künstler nur gleichsam der „Ton" gewesen, aus dem sein schöpferischer Wille die Welt samt allem, was darinnen ist, zu gestalten berufen war, und als seien die goldenen Arabesken, die er bald als Parallelschraffuren über den Himmel, bald als Haus-, Baum- und Bergsilhouetten über die Dunkelflächen des Hintergrundes, bald wieder als schwanke Ellipsenhälften oder Spiralen ins Laub der Bäume oder ins Faltenwerk des Mantels verlegt — als sei das alles die Manifestation dieses Willens. Jedenfalls kommt auf diese Weise ein und dieselbe bewegende Kraft in alles, in Mensch, Tier, Vegetation, Erde und Himmel als reiner Ausdruck eines in der Phantasie erlebten kosmischen Daseins von mehr als bloß gegenständlicher Wahrheit.

Es kann nicht Aufgabe des Kunstinterpreten sein, anders als höchstens gleichnishaft den transzendentalen Ausdruck solcher Werke auf eine Formel zu bringen. Wer einmal den Weg zu dieser unendlich vergeistigten Anschauungsweise gefunden hat, wird der konkreten Hinweisung so wenig bedürfen, wie ein musikalischer Mensch, dem Rhythmus, Metrik, Harmonik, Tonalität, Melodik usw. klare und eindeutige Vorstellungen bringen. Ich verhehle mir allerdings nicht, daß das moderne Auge noch mancher harten Arbeit bedarf, um die leider längst eingebüßten Sehfähigkeiten wieder zurückzuerlangen, die diese Kunst mehr als jede andere ihrer Zeit verlangt. Der Vergleich unterschiedlicher Bilderfindungen wird immer den besten Wegweiser abgeben.

Kommt man z. B. von dem Wirbelsturm der Linie im Simson her und hat dort den Einklang zwischen Bildidee und rhythmischer Ausdrucksgestalt erlebt, so wird das Ölbergbild durch den Gegensatz die Sinne für das Formerlebnis vorbereitet finden. (Abb. 53.) Wie die Pfeiler zu beiden Seiten der Ostfenster in einem hohen Münsterchore, so steil, still und feierlich entragen Fels und Baum rechts und links vom schmalen Schluchttor dem dumpf dahinschleichenden Bodengehügel, in das am untersten Rande die schlafumfangenen Jünger eingesenkt liegen. Wie der Heiland sich nun gerade emporrichtet, ohne alles Recken oder Sichstraffen, das hat deshalb soviel königliche Größe, weil die Bewegung sich im Einklang mit der Natur vollzieht. Der gleiche Anstieg vom lastenden Sockel zur lockeren Höhe, der gleiche Rhythmus im Abwärts des Arms und in der schwermütigen Neigung aller Äste auf dieser Seite. Kein nur hineingesetztes ornamentales Flitterwerk diesmal! Jede Linie ist notwendig als Ausdruck des Worts: „Dein Wille geschehe!" Der Engel schwebt hoch oben. Er sowie auch die Gebärde des Herrn würden dem Blick entgehen, ohne die einstimmig begleitende rhythmische Liniengeste. Vier Astgruppen übereinander führen das Motiv durch; steigern es zugleich ins Übergewaltige. Den Dom füllt das wie Chorgesang. Der Charakter der Bewegung ist vom gleichen Geist wie drüben: ein sakrales Adagio, als märchenhafte Auszier.

Grundverschieden spricht dann wieder der an und für sich ähnliche Strom von Ast- und Zweiglinien im „wilden Mann" (Abb. 52). Der Ursprung solcher Improvisationen ist in freien Federspielen zu vermuten. Die Hand blieb sich mehr oder weniger selbst überlassen, wenigstens zu Anfang. Dann aber wurde die Einbildungskraft erregt durch das Ausdruckserlebnis dieser sturzbachähnlichen niederpeitschenden Lichtlinien. Raum und Baumriesen wachsen gleichsam, angetrieben vom stets gleichen, spontan von einem Bildgedanken befruchteten Sehen. Mit einem gewissen Bedauern fragt man sich schließlich, warum denn der Baumausreißer zu guter Letzt überhaupt noch hineingesetzt werden mußte. Wäre das Waldbild als solches nicht mehr gewesen? Altdorfer selbst hätte vermutlich später diese unsere Meinung auch gebilligt. Im Augenblick aber hätte er den von

uns dabei stillschweigend vorausgesetzten Gedanken an das reine Landschaftsbild kaum verstanden. Wir können es uns ja nur mit Mühe vergegenwärtigen, was das damals hieß, die Natur ohne direkte objektive menschliche Beziehungen als ausreichenden Bildvorwurf wählen! Landschaftsaufnahmen, vom Künstler gezeichnet zu persönlicher Erinnerung an den Ort oder zum Zweck der Ausschmückung irgendeines erzählenden Bildes, sind schon früher anzutreffen. Dürer hat eine Fülle davon geschaffen. Aber bei Altdorfer ist der Zweck und die ganze Art grundverschieden davon. Das moderne Naturgefühl ist ein sehr junges Gut unserer seelisch geistigen Kultur. Damals war es keine zweihundert Jahre alt. Man muß sich vor Augen halten, daß die menschliche Figur im ganzen 15. Jahrhundert noch das A und O aller künstlerischen Absichten gewesen war, und daß auch im 16. Jahrhundert, selbst da, wo die Landschaft soviel selbständige Bedeutung erreicht hat, wie etwa in Grünewalds Isenheimer Altargemälden, die Menschen doch noch so außer Verhältnis groß genommen und davor gestellt werden, daß sie unter allen Umständen als das Wichtigste, ja, als das im Grunde einzig Wesentliche herrschen.

Die Hauptursache jedoch, derzufolge ein reines Landschaftsbild außer Frage blieb, liegt auf anderem Gebiet. Wieder läuft es darauf hinaus, daß die subjektivistische Auffassung der nicht mehr mittelalterlichen Zeit dazu gehörte, ein Bild ohne belehrende Bedeutung, lediglich als Reflektor der persönlichen Stimmung des Künstlers gelten zu lassen. Das bloße Empfinden des einzelnen, gespiegelt in einem Stück Natur, die Lyrik, insbesondere die des Naturgefühls —, das alles ist erst langsam für die Kunst möglich, ja langsam erst für sie vorstellbar geworden.

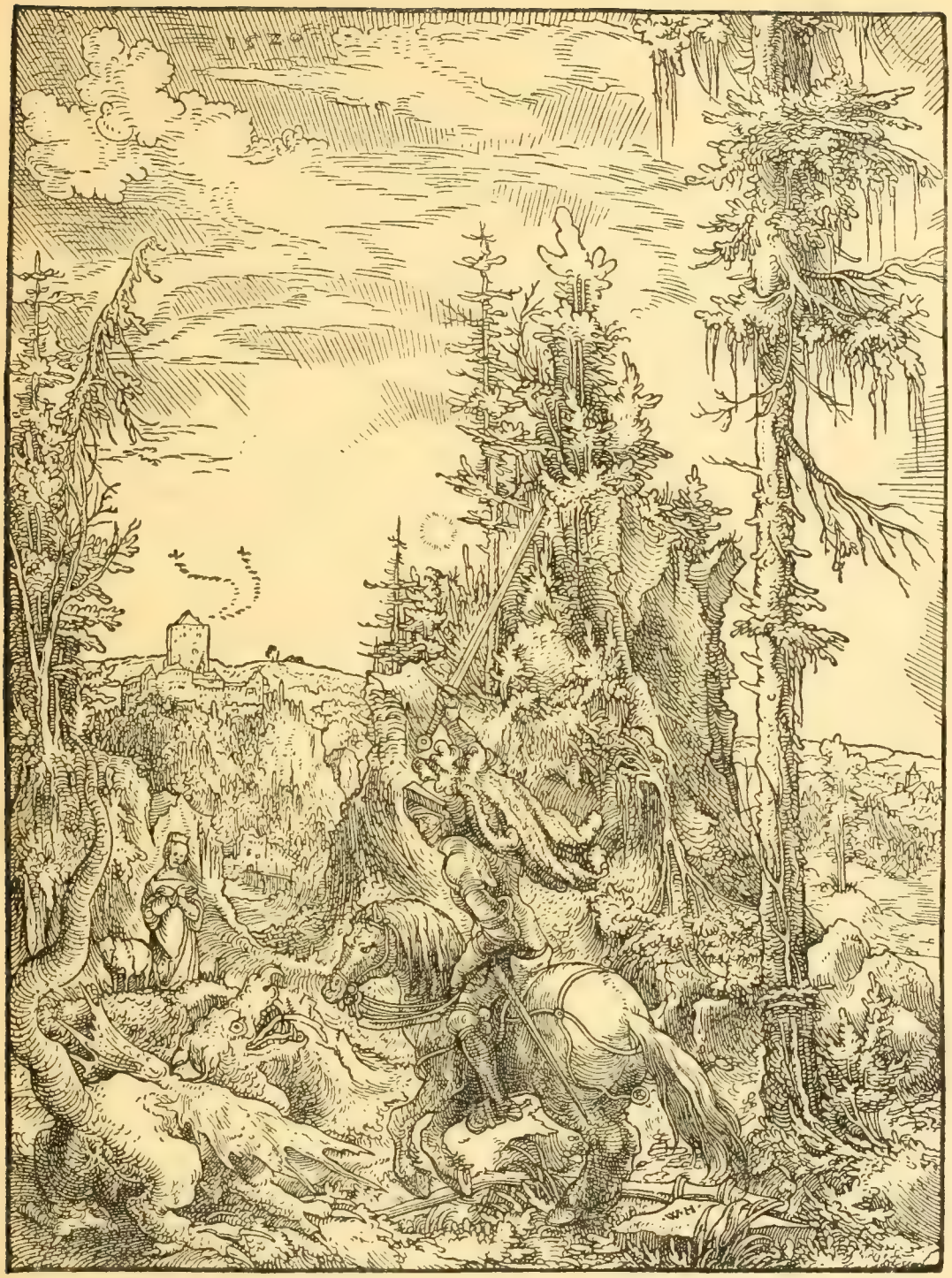
Leute, die, wie Altdorfer in der Buchschmuckweise aufgewachsen und deshalb nicht zu derartigem Figurenrespekt erzogen worden sind, haben ungewöhnlich gehandelt, wenn sie die Passion — in mythischer Transkription gewissermaßen und als heroische Naturparaphrase aufgefaßt — mit Figürchen erzählten, die wie Staffage wirken. Die letzte Konsequenz blieb nicht aus. Und Altdorfer selbst hat seine eigentliche Genietat nicht vollzogen, als er jenes erste der Kunstgeschichte bekannte figurenlose Landschaftsbild *malte* (1532, München), vielmehr liegt auch seine eigentlich schöpferische Leistung auf *graphischem* Felde. Sie müßte eigentlich dort zu suchen sein, auch wenn wir nichts darüber wüßten. Denn nur in der „privaten" Kunstsphäre konnte der erste ganz bewußte Schritt zur Subjektivierung des Bildbegriffs erfolgen, um, nachdem von da aus langsam der Boden vorbereitet war, zu mehr offiziellen Taten fortschreiten zu können. Ohne jenes für seine ganze Art und Weise so bezeichnende Dichterempfinden wäre der Donaumeister wohl schwerlich an die neue Aufgabe herangegangen.

Keinerlei Voraussetzung berechtigt zur Annahme, es sei ihm auf Panorama oder Vedute angekommen. So wenig es überhaupt seine Sache war, „Bildnisse" im Sinne getreuer Inventarisierung aller äußeren Kennzeichen anzufertigen, so wenig

läßt sich ein Anlaß denken, welcher ihn zu einem topographischen „Porträt" hätte bewegen mögen. Die Entwicklung war nicht aufzuhalten. Die Gesinnung des vierten Jahrzehnts ist — wie immer in der Geschichte, wenn ein Menschenalter ein älteres ablöst — von Grund aus anders geartet, als es die der ersten dreißig Jahre des Säkulums gewesen war. Unverkennbar hat die romantische Verträumtheit schon seit den zwanziger Jahren einen merklichen Umschlag ins realistisch Einfache und Sachliche erfahren. Wieder einmal schwingt der Pendel zurück ins andere Extrem, aber er trifft doch einen anderen Punkt. Die realistische Unerbittlichkeit vom Ausgang des Quattrocento steht der jetzt lebenden und herrschenden Menschheit wieder näher als die romantische Übersinnlichkeit der jüngsten Vergangenheit. Als Frucht dieser Epoche aber ist die unverkennbare Hinneigung zum Eigenmäßigen, Persönlichen und Nichtobjektivistischen geblieben. Auch die Errungenschaften der Zwischenzeit gelten als unverlierbar, so daß der Realismus selbst in seiner Art durchaus neu ist. Man hat weiteren Abstand von den Dingen zu nehmen gelernt und gestaltet aus persönlicher gereifter Erfahrung. Das subjektivistische Sehen führt begreiflicherweise zu konzentrierterem einheitlicherem Darstellen. Dürer hatte zur Zeit seiner Niederlandsfahrt (um die Wende des zweiten Dezenniums) bekannt, es dämmre ihm die Ahnung eines ganz neuen Schönheitsbegriffs. Melanchthon bezeugt es. Jetzt ist die neue Gesinnung im Norden allenthalben zu spüren, und man dürfte nicht erstaunen, dasselbe Bekenntnis aus Altdorfers Munde zu vernehmen.

Wie die zeichnerische Form jetzt dastand, war sie geeignet, das neue Naturempfinden zum Naturbewußtsein, die Ahnung vom Sinn der Welt zur Weltanschauung, zur Deutung aller Zusammenhänge zu erheben und damit also den Bemühungen der Generationen seit dem Beginn des Wirklichkeitszeitalters die Krönung zuteil werden zu lassen.

Deutsche Künstler haben immer vom Staunen und Fühlen den Zwang zur Erkenntnis empfangen. Erst ließ das erwachte Naturgefühl ehrfürchtig auf die unendliche Schönheit solcher von Bergeshöh erschauten Räume wie auf das Werk eines Baumeisters starren, das alles Menschenwerk für bare Stümperei zu halten nötigte. Dann kam über die fühlende Seele jenes Ahnen vom Einssein des Erlebenden und des Erlebten. Brausende Lust im Menschen beim Frühlingssturm in der Natur, schwermütiges Verzagen im Herzen, wenn die Erde bangt in Winternacht und Eis — daraus kommt das Ahnen, daß der dichtende Mensch sich selbst in seinen Anschauungen seine Wirklichkeit erschaffe. Daraus wächst dann der Drang, die eigene Seele erkennen zu lernen, durch die Beobachtung der äußeren Wirklichkeit; unbewußt zwar dieses Zusammenhanges, und viel mehr überzeugt, es gelte die Gesetze der schaffenden Natur zu erforschen, um daraus zu lernen, als daß man selbstschaffend andere zum schauernden Erlebnis solcher großen Naturgeschehnisse bringen möchte.



Wolf Huber: Der Heilige Georg mit dem Drachen. Holzschnitt.

Damals war es so, als die Ausdruckslandschaft geboren ward aus der Linie. Die Ausdruckslinie selbst war Deuterin und Bildnerin zugleich. Nirgends in der Wirklichkeit als fertige Form enthalten und deshalb gerade geeignet, alles, was es an festen Bezügen in der Welt und zu ihr gab, einheitlich in ihr auszudrücken, das Konstruktive der Räume wie das Lebensvolle der Bewegungsvorgänge. Die Linie war das Medium, durch das die Welt angeschaut und gedeutet werden konnte.

Schwerlich könnten die Mittel noch weiter simplifiziert oder zu noch klarerer Gesamtanschauung synthetisch verschmolzen werden, als es in Altdorfers Donaulandschaft geschehen ist (Abb. 56). Daß ein derartiger Naturextrakt „aus dem Kopf" geschaffen wurde, ist selbstverständlich. Die optische Formel, die dasteht, ist das Endergebnis einer langen Reihe von analytischen und synthetischen Erkenntnisakten. Diese Art von begrifflicher Erklärung und anschaulicher Neuschaffung gehört ausschließlich dem Volk zu eigen, welches Dürer, Goethe und Kant hervorgebracht hat. Man darf sagen, auf dieser Stufe Altdorferscher Weltanschauung habe die deutsche Bildkunst ihren ersten Gipfel erklommen, hier sei der „Stil" zu der klassischen Vollendung gebracht, von der Goethe sagt, dort rühre die Kunst an die Grundvesten der „Erkenntnis".

Man redet heutzutage viel von den psychologischen Grundlagen und der ästhetischen Gesetzmäßigkeit dieser Kunst und vergißt, es dem Laien näherzubringen, wie selbstverständlich und einfach die Verhältnisse das endgültige Ganze so hervorbringen mußten, und daß es dazu keiner verzwickten Spekulationen bedurfte. Wir haben bei Dürer bereits gesehen, wie das Reproduzieren der innerlich geklärten Zusammenhänge und Beziehungen zwischen den an sich isolierten Wahrnehmungsabbildern von selbst dazu führte, daß die graphische Linie den vorgestellten Bezügen deutlichen und sinnlichen Ausdruck gab. Ein Linienstrang verknüpft Fernes mit Nahem, rundet die Oberfläche oder weist auf übereinstimmende Gestaltungen hin. Das Auge des Betrachters aber, dem von der ganzen Sichtbarkeit ja nichts anderes als einzig dieser anschauliche Extrakt aller wesentlichen Bezüge dargeboten wird, erlebt die klare Gesichtsvorstellung nach der Lehrweise des Meisters. An Stelle des Unanschaubaren ist jetzt die klare Anschaubarkeit getreten. An Stelle zerstreuter Worte findet der Beschauer jetzt gleichsam Subjekt, Prädikat, Objekt, Argument mit Argument, zu verständlichen Inhalten verknüpft; ganz wie die künstlerische Dialektik es vorschreibt, liest er das Bild logisch — natürlich im höheren Sinne logisch — als Darlegung sinnvoller überzeugender Urteile ab und genießt dabei das Glück, zusammenhängende Einheiten klar begreifen zu können, anstatt in dem verwirrend vielheitlichen Durcheinander der Realitäten befangen bleiben zu müssen.

Die Zeichnung mit der Donaulandschaft erzählt ihre formengeschichtliche Genesis so deutlich, daß man nur ein wenig die Augen aufzutun (oder besser: einmal

beim Zeichnen selbst um die zeichnerische Formel für einen Naturausschnitt desperat geworden zu sein) braucht, um dieselbe dem Bilde, wie es dasteht, entnehmen zu können.

Der typische Anblick schroffer Gebirgsdurchbrüche, am Stromknie aufgenommen. Die elementare Aufgabe lautete, die räumliche Struktur und den inneren Zusammenhang in möglichst schlagender letzter Einfalt und in grenzenloser Weite zu fassen. Altdorfers Betrachtung setzt da ein, wo der steilste Absturz des Riffs das flache Hochufer und den Bogen des Stromlaufs schneidet. Von diesem Kulminationspunkt der beiden Grundkontraste der Vertikalen und der Horizontalen geht er aus, um die gesamt-räumlichen Beziehungen gleichsam als eine stetige Vermittlung zwischen beiden Richtungsgegensätzen des zentralen Bildmotivs, nämlich der Kurve des Stromlaufs darzustellen.

Von diesem Angelpunkt aus spannen sich fächerartig übereinander Linienbögen über die Bergwände hin: die Bergstraße, der Buschsaum darüber, dann die Grenze der belichteten gegen die beschattete Zone am Hange und zuletzt das steile Riffprofil. In dieser stetigen Entwicklung des Aufgerichteten aus dem Gelagerten vollzieht Altdorfer eine Art von Modulation des Flußbogenmotivs und zwar, um Horizontales und Vertikales auf die einfachste Weise zueinander in Beziehung zu setzen. Auf dem anderen Ufer übernimmt der rückwärtige Baum die Steilform vom Riff, der vordere leitet die Bewegung zurück in die Horizontale — stets dem Flußknie verwandt im Rhythmus —; das Wurzelwerk rechts ist bereits vollständig der Bodenlinie angepaßt.

Man verstehe mich recht: Altdorfers Naturbild ist voll von gefühlter Schönheit, ist erlebt in der Fülle des Lichts, durchtränkt in jeder Linie mit einer Erlebniskraft, wie sie eben nur dem Dichter eigen ist, der den Saft unter der Rinde steigen sieht und für den des lebendigen Wollens und Vollbringens im geringsten Flußkiesel kein Ende ist. Aber diese dichterische Fähigkeit würde wie die Erscheinung stumm für uns bleiben ohne die überzeugende logische Klarheit, die sie, geformt, dem Auge nahebringt. Die Sonne strahlt nicht heller als sonst, aber das sonnenhafte Auge erkennt schärfer. Die kristallklare Gesetzlichkeit der Zusammenhänge macht das Dasein leuchtend. Einmal begriffen aus diesen, wird die Erinnerung an das Bild stets eine Erinnerung ans Ganze, nicht an Teile davon sein. Und mit also geklärtem Sehen wird der Laie dann selbst nicht mehr nur stückwerkhaft aus der Welt bald dies bald jenes Kuriosum auflesen mögen, sondern wird die Einheit in jedem Fall zuerst auffassen und in ihren Wundern begreifen müssen.

Der Kreis von Zeichnern um Altdorfer ist, was Biographie- und Katalogwissen angeht, großenteils noch ungreifbarer als sein geistiger Mittelpunkt selber. Deutlicher sehen wir den künstlerischen Charakter im ganzen und einzelnen. Die Entwicklung zur modernen Freiheit, zur Gestaltung mehr aus persönlichem

Verhältnis zur Sichtbarkeit als um der objektiven Wiedergabe der Erscheinungsdinge willen, ist namentlich bei dem genialsten aus der Reihe, bei Wolf Huber, unverkennbar im Fortschreiten. Er ist es auch, der dem heutigen Wollen äußerlich am verwandtesten erscheinen mag; inwieweit die darauf gestützte Interpretation seines Schaffens berechtigt bzw. unberechtigt ist, haben wir anzudeuten versucht.

Huber ist in stilistischer Beziehung, wenn möglich, ein noch strengerer und logischerer Bildner als Altdorfer. Von dem Poeten Huber könnte man vollends, um seine höhere Stufe der Art nach zu präzisieren, sagen, er stehe zu Altdorfer, seinem Schulhaupt, in ähnlichem Verhältnis wie der Lyriker Goethe zu den Anakreontikern und Klopstockianern. An novellistisch-sinnigen Einfällen und bunten Phantasmagorien fehlt es bei ihm völlig; Traumlandschaften hat er nicht erfunden. Er braucht die Wirklichkeit als Erlebnisantrieb unbedingt, und erst in dem Erleben zeigt sich seine nun freilich an Unmittelbarkeit und Echtheit des Empfindens wie an Stärke des sinnlichen Ausdrucks gleichmäßig allen Mitstrebenden unendlich überlegene Kraft.

Dürer hatte seine Deutschen vieles erkennen gelehrt und ist nicht mit Unterscheidung grober Art zufrieden gewesen. Wenn er etwa die Gestalt einer Tanne von der einer Birke abhob, so waren alle individualistischen Merkmale, die er deutlich machte, zugleich bestimmt, das Gegenständlich Typische des Baumes bis in die Spezies festzuhalten. Huber ist ein ganz anderer Betrachter. Das Objekt Baum — Birke, Tanne, Buche — wird man schwerlich auf Grund der botanischen Unterscheidungskennzeichen in seinen Bildern ermitteln können; selbst dann nicht, wenn diese unmittelbar das Bildnis eines solchen Gewächses geben wollen. Und doch wird man weder bei Dürer noch bei sonst einem Zeichner des sechzehnten Jahrhunderts eine ähnlich eindringliche und scharfe Gesamtanschauung nicht von der körperlichen Formel allein, sondern vom Duft und der Eigenart solcher Dinge in völlig imponderabiler Weise finden.

Bei den „Weiden am Bach" ist gewiß auch die sachlich korrekte Gestalt gegeben (Abb. 64). An der aber liegt es nicht, daß jedes Gewächs sonderlich sein charakteristisches Antlitz und ebenso — wer weidenreiche Landstriche erfahrungsmäßig kennengelernt hat, weiß, was gemeint ist — der ganze Komplex sein weidenhaftes Eigengepräge hat. Starke Intuition und vor allem Bewußtsein für die graphisch sprechende Ausdrucksformel — das sind Hubers Gaben, die ihn zum Landschaftszeichner prädestinieren. —

Auch die alten plastisch figürlichen Themen sind ja in dieser Zeit von ihren Meistern weniger nur auf feste räumliche Konsistenz als vielmehr auf psychologische Charakterisierung hin abgewandelt worden. Die von drei Künstlern der Holbein-Dynastie herrührenden Bildnisstudien aus der Baseler Kunstsammlung mögen die Parallele auf figürlichem Gebiet zeigen. Der Vater Holbein hat das schöne Modell so sachlich wie möglich in Linien eingefangen, die, wie das Strebegerüst eines

gotischen Bauwerks, Struktur und plastisches Dasein des Hauptes klarmachen (Abb. 68). Die individuelle Eigentümlichkeit dieses Mannes — der aufachtende Blick — wird keineswegs herausgeholt. Vielmehr läßt es die zeichnerische Betonung des Nasenrückens, des davon zurückschwingenden Augenbogens und des mit der Mittelsenkrechte (Nase und Furche über der Lippe) zusammengestimmten Abschlußprofils deutlich erkennen, daß alle optischen Akzente ausschließlich dem Körperhaften zugute kommen sollten. Ambrosius Holbein ist schon auf ganz anderem Wege (Abb. 69). Er hat freilich nicht die Fähigkeit seines genialen Bruders, aber der Wille ist gleichermaßen darauf aus, namentlich den träumerischen Augenausdruck zu verewigen. Die kubischen und tektonischen Werte treten so stark dagegen zurück, daß die Form im ganzen flau und flach wirkt. Hans Holbein, der große Sohn des Alten, hat die Kraft zum Plastiker vielleicht in noch höherem Maß als sein Vater (Abb. 71). Aber er weiß solche Wirkungen ohne Akzent vorzutragen, sie gewissermaßen optisch zu neutralisieren, damit das psychische Antlitz allein spreche. Die Nase überschneidet hier nicht die Wange, sondern recht eigentlich nur das Auge, d. h. sie läßt auf eigenem Platz zwischen der gewaltigen Hutkrempe und der ebenso extensiven vorderen Gesichtsfläche das als Form allein ungeheuerlich stark wirksam werdende Auge — richtiger den Blick als geistigen Akt — in Erscheinung treten, wie (mit anderen Mitteln) auch den Blick des linken Auges. Niemals könnte es einem bei dem Bildnis des alten Holbein ergehen wie bei dem des jungen; daß man nach mehrmaliger Betrachtung die Daseinsform des Kopfes kaum im Gedächtnis hat, sondern immer nur die Erinnerung an ein ungemein geistvolles Blicken, gesteigert vom umgebenden prachtvollen Rausch ornamental begleitender Ellipsen.

Und so geht es einem auch mit Huber. Die Dinge treten in nebelhafte Fernen, aber die geistige Physiognomie bleibt unvergeßlich. Wenn uns derlei heute selbstverständlich vorkommt — für Hubers Zeit war es so fremd, wie nur etwas fremd sein kann. Beim Empfinden blieb es aber nicht einmal. Er hat andere gleich ihm empfinden gelehrt, was da in der Natur an ausdrucksvollem Eigenleben stecke; hat die sinnlichen Zeichen dafür aus der Wirklichkeit herausgerissen und das Erlebnis sinnenfaßlich ausgeprägt. Wie er nun die schwanken Weidengerten aus dem Stammende herausträubt — spitz und stechend mit der Feder hingeschnellt — das überzeugt als Ganzes. Das Plastische ist erfaßt und die Linie selbst hat etwas Sausendes wie ein Schlag mit einer solchen Rute. Und nun hat nicht der einzelne Baum nur, sondern ebenso die ganze Örtlichkeit, ja — und das ist entscheidend — die Bildform an und für sich den gleichen Ausdruck, wie ihn das besondere Gewächs mit seinem gedrungenen Unterbau, seiner dicken Kugelendung und seinen kahlen überlangen Zweigen darbietet. Dieser verwandte Eindruck beruht darauf, daß die Durchgliederung der Bildfläche nach dem im Einzelbaum vorgeschriebenen Gewichts- und Massenverhältnis erfolgt ist; instinktiv

offenbar. Der kurze Vordergrund ist räumlich tief gelegt. Das macht ihn im Gesamtverhältnis so gedrungen aussehend, wie den Stamm am Gesamt des Baumes. Da der Augenpunkt ziemlich nahe am Boden angenommen ist, gibt dann auch der im kurzen Abstand folgende gefüllte Mittelgrund etwas, was dem Kugelkopf der Weide ähnlich ist an Gewicht, so daß die freie Oberzone schließlich auch gleich dem Geäst kahl, kalt, dürr und schwank anmutet.

Ganz anders füllt Huber sein diesmal rechteckförmiges Blatt, wenn er ein Stück mittelfränkischen Hügellandes mit behaglich neben-, hinter- und übereinander gelagerten Rundkuppen und kugelig buschigen Buchenkronen, raschelndem Laub auf den Wegen und üppig wucherndem Unterholz wiedergibt (Abb. 58). Dann führt er die weichen Linien bis hoch an den oberen Bildrand hinan und bettet das Dörfchen in der Talmulde so wohlig ein, wie es das schon nach seinem Pfühl von Buschwerk erwarten darf. Überall schlängelt die Linie, lockt sich wellig, möchte man sagen. Vom Flechtzaun im Vordergrund an herrscht diese weiche Formgebung. Allenthalben lagern dämmerige Dunkelheiten. Es gibt nirgends kahle, harte Stellen, nirgends kommt es auch zu heftigen Schwarzweiß-Gegensätzen. Format und Raumerstreckung spielen immer eine große Rolle bei ihm. Man muß nur beachten, wie er in anderen Fällen Hochformate eng und steil oder feierlich mit Bogenabschluß über Randpfeilern zu differenzieren weiß! Stets dem Bildgedanken gemäß. Oder: Wie hat er z. B. bei dem Budapester „Donaustrudel" die ganze Bildform gleichsam zum Ausdruck der Wirbelflut gemacht (Abb. 59). Die Ufermassen kreisen um eine Baumgruppe, die wie ein Wellenbrecher vorn aufragt, analog dem Wasser selber, das die Insel umbrandet. Damit der Kreis geschlossen bleibe, ist die Sockellinie unter dem Baum nötig, nicht minder aber auch das Schifflein gerade an dieser einen Stelle.

Und wiederum total verändert die Flächenfüllung, die rhythmische Arabeske, das Tempo und die Vortragszeichen in dem „Waldkirchlein" (Abb. 62). Das Hochformat legitimiert sich im Hinblick auf das zentrale Objekt: eine hohe Tanne. Der Strich ist auf ein nicht mehr zu reduzierendes Maß von Kurzschrift gebracht. Aber man würde vergeblich bei anderen Künstlern damals eine gleich erschöpfende Ausdrucksform für dieses in der Mittagsglut mit seiner spröden silbrigen Flechtenkruste glastende Gewächs suchen. Keine Nadel, keine Borke, kein Astansatz ist notiert. Ein paar leicht gehobene Querstriche mit schwer herabstarrenden regungslosen Lappen — das ist alles. In der optischen Fassung aber ist der trockene Harzgeruch dieser schweigenden Lichtung mitgepackt.

4. Rembrandt

Das Reformationsjahrhundert hat noch manchen Zeichner von Bedeutung hervorgebracht. Das allgemein hochstehende Niveau bleibt auch auf der Entwicklungslinie, der wir bisher gefolgt sind. Aber keiner hat zunächst noch eigentlich neue Werte geschaffen. Die Schweizer Urs Graf, Breu, Nikolas Manuel, vom Riedt und andere mehr haben die Errungenschaften der Altdorfer-Schule nur mehr in stofflicher Beziehung vielseitig ausgeweitet (Abb. 44, 47, 48, Titelbild). Wenigen eignet der hohe Natursinn und das reine Bildnertum Hubers. In dem wieder ungemein aktuell gewordenen Personen- und Figurenkult der Renaissance hat die Landschaft hier oben im Alemannischen keine reine Pflege gefunden. Im Frankenlande sind die Hirschvogel und Lautensack (Abb. 65), zumal als Radierer kleiner duftiger Blätter, ihr treu geblieben. Aber es geht einem mit ihnen wie mit den Goethe-Epigonen. Der geniale Sturm und Drang Hubers ist zur dünkelhaften Geste — ach so zahmer! — Biedermännlein geworden. Und das rechte Biedermeiertum hat auch der klassischen Strenge seinen etwas muffigen Geruch eingetränkt. Daneben nehmen sich dann freilich die oberdeutschen Zeichner, selbst angesichts ihrer betont literarischen Tendenzen, gut genug aus. Sie hatten Baldung, Wächtlin und ähnliche als Hüter des Dürer-Grünewaldischen Erbes und vor allem Holbein den Großen zu Vorbildern und taten das Beste, was sie tun konnten, sie machten aus dem im Vergleich zum Jahrhundertanfang so auffallend spießbürgerlich-rationalistisch gewordenen Zeitgeist kein Hehl, gaben sich also dem Alltag wirklich und redlich hin und pflegten die politisch soziale Satire im Anschluß an Holbeins Todesbilder sowie das zahmere Charaktergenre. Trachten und Volkstypen hielten wenigstens den Sinn für die Wirklichkeit wach und schützten vor den bald das übrige Deutschland verseuchenden Bazillen der akademischen Gelehrsamkeit. Pragmatismus, der Feind aller freien und großen Kunst, war nun einmal vom Schicksal für die europäische Geisteskultur jener zweiten Jahrhunderthälfte auserlesen. Die große Ernte des in der ersten von Künstlern urbar gemachten und bestellten Heimatbodens fiel der Denkkunst, den praktischen Wissenschaften zu. So kam es denn, daß zu Anfang des neuen Säkulums die Gegensätze nicht minder triebkräftig als zu Beginn der Renaissance ausgebildet vorlagen. Auf der einen Seite die ganze Sachlichkeit einer schon reichen naturwissenschaftlichen Erfahrung, auf der anderen ein durch all die nüchterne Experimentalaufklärung und den Vernünftlerutilitarismus eines inzwischen längst verdrehten und verzerrten Protestantismus fiebrig erregtes Verlangen nach Unbegreiflichem, nach Ahnungsmöglichkeit, nach Kultur und echter geistiger Kunst. Die Ansätze dazu erstickte der dreißigjährige Steppenbrand, aus dem ein großer Teil Deutschlands als ausgesengte Sandwüste hervorging. Die Erfüllung bringt aber das andere Germanenland im Westen, Flandern und Holland. Und, als habe die Natur einen Akt der Gerechtigkeit

vollziehen wollen, geschieht dort das Unerwartete. Für die Brüder in Deutschland leistet ein Holländer neben der eigenen auch die ihnen zufallende Arbeit. Der größte niederländische Maler des siebzehnten Jahrhunderts ist — zum erstenmal in der Geschichte holländischer Kunst — auch der größte Zeichner. Das Graphische aber ist an Rembrandts Kunst nicht nur der Kern- und Wesensinbegriff, von dem auch seine nicht zufällig den Zeit- und Landsgenossen so unfaßliche Malerei bedingt wird — wenn auch keineswegs so, wie das bei Dürer etwa der Fall war —; vielmehr vor allem: sie ist der echteste Ausdruck des spezifisch niederdeutschen Wesens. Ob Rembrandt als individuelle künstlerische Einzelgröße zur Betrachtung steht oder als Repräsentant seiner Zeit und Nationalität im Gesamtaspekt der germanischen Kunstgeschichte, ob eine besondere Seite seines Schaffens, wie es hier der Fall ist, oder ob seine Graphik als integrierender Bestandteil mit der Malerei historisches Objekt werden sollen — die Verpflichtung, das künstlerische Phänomen aus seinen ganzen Lebensbedingungen zu verstehen, ist stets und in jedem Falle die gleiche unerläßliche. Ebenso sind die gegen das vorausgehende Jahrhundert veränderte stilistische Situation nach ihren unterscheidenden, sowie das mit der nordischen Vorgeschichte Verwandte seines persönlichen Tuns nach seinen verneinenden Wirkungen wohl gegeneinander abzuwägen. Rembrandt legitimiert sich als Germane beim ersten Blick auf sein zeichnerisches Gesamtwerk, und zwar schon durch den bloßen Umstand, daß diese trotz schmerzlicher Lücken immer noch zahllosen Skizzenblättchen, Skizzenbücher und Hefte im allgemeinen den Charakter — immer noch! — der allerpersönlichsten Privatkunst haben. Das läßt ihn von vornherein mit den Altdeutschen eines Geistes erscheinen und scheidet ihn als Zeichner andererseits von aller romanischen Tradition. Natürlich: wie die Alten, so hat auch er — z. B. durch die Bilddruckzeichnungen — für die Öffentlichkeit gewirkt, und ist andrerseits als Maler zur modernen Gewohnheit übergegangen, um einer ganz persönlichen produktiven Idee willen Malstock und Palette zu ergreifen, ist also — im Gegensatz zu den Alten — auch als Kolorist stets unabhängig von Aufträgen seine Wege gegangen. Das ändert aber nichts an dem Umstande, daß die Zeichnung ihm stets zunächst steht und dasjenige Mittel ist, durch welches er seine künstlerischen Gestaltungsfunktionen entwickelt sowie sein Kapital an sinnlichen Vorstellungen bereichert. Für jeden unscheinbarsten Fortschritt im Sehen und Erkennen, im Vereinfachen und Zuspitzen des Ausdrucks ist sie ihm verantwortlich gewesen. Sie war sein Sprachorgan, an dem er den Klang der eigenen Dichtungsformen erprobte. So meine ich es, wenn ich sage, daß seine Kunst sich recht eigentlich an ihr, aus ihr und mit ihr entwickelt hat. Seine Bildanschauung wurde klar, elastisch, schlagkräftig und schöpferisch, indem er sich dem Wachsen und Werden der Schnörkel und Flecken auf dem Papier hingab. Seine Rhythmik, sein Formgesicht überhaupt entfalteten und festigten sich beim graphischen Arbeiten — Zeugnisse beweisen es — von Blatt zu Blatt. Das Entscheidende dabei

aber ist, daß er bei diesen graphischen Monologen eben an keine Öffentlichkeit dachte, an niemanden, der von dem Werk Eindrücke empfangen und durch Wirkungen erregt werden soll. Was er hier erledigt, ist seine ganz persönliche Angelegenheit, sein „Denken" im diskretesten Sinne. Die Tagebücher eines Dichters im Gegensatz zu Dichtungen, die, seien sie noch so persönlich, doch einmal für den Druck bestimmt sind, unterscheiden sich ähnlich voneinander wie Rembrandts Skizzen von seiner „großen" Kunst.

Nach einer generell gültigen Meinung müßten sich dem Versuch einer isolierenden Betrachtung der Zeichnungen Rembrandts in höherem Grade als bei den Cinquecentisten Bedenken in den Weg stellen. Ist es erlaubt, das unendlich reiche Material der Handzeichnungen des Holländers ohne Rücksicht auf die Gemälde und Radierungen, deren Entwürfe und bloße Vorstadien doch in den Skizzen meistenteils vorliegen, zu betrachten und „Rembrandt den Zeichner" ohne weiteres von „Rembrandt dem Maler" zu trennen? Wissen wir denn überhaupt, bis zu welchem Grade die Skizzen den abschließenden Willen des Meisters repräsentieren, ohne die durch Signatur und Herausgabe als legitime Kunstwerke gesicherten letzten Gestaltungsformen in Betracht zu ziehen?

Ein solcher Gesichtspunkt stammt aus der italienischen Ästhetik und hat nur dort Gültigkeit, wo die Skizzen tatsächlich nur im Hinblick auf das „abschließende" Werk gemeint und also gewissermaßen nur Bausteine oder Werkstücke eines Ganzen, nicht aber selbst das Werk sind. Rembrandts Skizzen sind, als Totalität genommen, das intimste und erschöpfendste Selbstbekenntnis der künstlerischen Entwicklung seiner selbst. Das äußerlich „unfertigste" Blättchen ist in sich geschlossen, erledigt das Problem, um dessentwillen es aufgenommen worden war, vollständig und gestattet weder Zusatz noch Abstrich. Und was die Benutzung für Gemälde und Radierungen betrifft, so weiß man ja, wie selten einmal wirklich genaue oder identische „Vorzeichnungen" dazu existieren. Schon das Material schafft eine total andere Situation in Gemälden als in der Zeichnung. Die Italiener schreiben in der Skizze hin, nicht was für den Rötel, sondern was fürs Fresko gedacht ist. Rembrandt erfindet unmittelbar aus dem Schwarz-Weiß für das Schwarz-Weiß, aus dem Feder- oder Kohlestrich für dessen Möglichkeiten, und seine Form hat nur in dieser Gestalt vollkommenen Sinn.

Im Zeitalter der empirischen Forschung bedeutete das erkennende Objekt mit einem Male einen wesentlichen Wert in allen geistigen Orientierungsangelegenheiten. Das „Moderne" an Rembrandts Kunst und am reifen Barock überhaupt ist im Grunde immer wieder auf die persönliche Unabhängigkeit seines Stils zurückzuführen. Das Wichtigste schon, die Auffassung der Bildeinheitsform, beruft sich nicht mehr wie zu Zeiten Dürers auf die Objekte, sondern auf die persönliche Sehweise, generell (und wenig präzis!) gesagt: auf den malerischen Schein. Die Umbildung des alten Stils in diesen neuen spielt schon lange vor Rembrandt;

er stand von vornherein auf dem Boden der fertigen Tatsache, so etwa wie der junge Dürer den Vorteil genoß, sogleich den festen Grund und Boden des als solchen durchgesetzten reinen Linienstils unter sich zu haben.

Daran allein läßt sich schon etwa ermessen, wie unendlich notwendig nunmehr für einen bildschöpferischen Künstler, nicht einen Naturabmaler, die Möglichkeit wurde, sich durch unablässiges Gestalten in die sichtbaren Formen einzuleben. Mit dem sachlichen Objektivismus war jede einzige der alten Schulmethoden offensichtlich unbrauchbar geworden. Wie klar hat das der junge Geselle erkannt, und wie konsequent handelte er, als er die übliche Studienfahrt nach dem Süden ablehnte. Früher war das am Platze gewesen, daß der Lehrbube zuerst sich üben mußte an guter Meister Hand. Nun hätte das höchstens noch in maltechnischer Beziehung einen greifbaren Zweck gehabt. Vor allem hatte sich jeder werdende Maler doch erst einmal darüber klar zu werden, wie es um sein Wahrnehmen der allernächsten Erscheinungen stand. Wer sich einbildete, die Dinge gleich richtig sehen zu können, der mochte doch versuchen, was er von seinen Augeneindrücken unverdorben niederzuschreiben vermochte. Das eigene Sehen, die empirische Einsicht, sie war im Barock nun wieder einmal zur einzig verläßlichen Quelle der Wahrheitserkenntnis geworden. Selbstsehen war alles; und sich mit Gesichten anderer Meister zu befassen, vermochte mit Aussicht auf Nutzen nur, wer ursprüngliche Seherfahrung besaß. So hat Rembrandt es selbst gehalten, und es ist fesselnd, wie der optisch erfahrene junge Meister die Werke eines Mantegna oder Lionardo zurechtstutzt, um dann erst Gebrauch von dem kompositionellen Reichtum der romanischen Monumentalen zu machen.

Durch all dies war der Begriff der Bildkunst etwas unendlich Kompliziertes geworden. Die von den Alten mit Vorliebe „Wissenschaft" genannte Linearperspektive, die Proportionslehre, die Anatomie, die Lehre von der Statik des menschlichen Körpers usw. — was konnte das alles jetzt noch vor den aktuellen Anforderungen gelten? Nichts war zu leisten, solange das Auge nicht geschult war, von allem Wissen abzusehen und Bildeinheiten optisch zu packen. Früher gab es zur Not Rezepte für die richtige Verteilung der Dinge, oder es half die perspektivische Raumkonstruktion. Wenn da allerlei Details nur im dekorativen Bildschema schulmäßig untergebracht waren, so war der Maler der Aufgabe einer Zusammenfassung zum Ganzen gegebenenfalls enthoben. Jetzt half ihm nur die Erfahrung auf Grund schärfster Beobachtung und zwar nur, wenn sie Hand in Hand ging mit der Notiz im bildmäßigen Material. Alle alten Formeln und damit alle Künstlerwissenschaft waren abgetan. Die Bildeinheit jeder einzelnen Erscheinung war zu suchen; in jedem Falle neu, denn die Bildform deckte sich nicht mehr mit der Erscheinungsform. Schatten und Lichter zerrissen jetzt die Silhouetten und verschmolzen Dinge, die als solche nicht das Geringste miteinander zu tun hatten. Der Begriff der Bildklarheit hatte mit dem der Sachklar-

heit der alten Objektiviſten keinerlei Verwandtſchaft mehr. „Klar" heißt jetzt, was optiſch beſtimmt, einfach lebenswahr im Raum erſchien, obwohl die bezeichnende Bildformel ein, mit früheren Gepflogenheiten verglichen, unſinniges Chaos von planlos verwirrenden Kritzeleien bedeutete.

Hans Baldungs phantaſtiſch erſonnener Chriſtophorus war hinſichtlich der Gegenſtandsbeziehungen des Linienwerks ſchon eine kühne Vereinigung Düreriſcher Klar-

Rembrandt: Selbſtbildnis. Radierung.

heitsforderungen, wie ſie etwa deſſen Mantegnakopie vertritt, geweſen. In Rembrandts „Bettler" (Abb. 87) iſt aber vom Umriß keine Rede mehr und zwiſchen dem bald mehr ſteil, bald mehr in die Breite ausfahrenden Zickzack, dem Geſchlängel uſw. und ſeinem plaſtiſchen Objekt ſind alle tatſächlichen Beziehungen ſo völlig aufgelöſt, daß Baldung vollendet objektiv daneben anmutet. Wo die Arme anſetzen, wie ſie unter dem Radmantel verlaufen, wie der Kopf am Halſe ſitzt — davon nimmt Rembrandts Zeichnung keine Notiz. Aber obwohl alle Raumandeutung, mit Ausnahme des Schlagſchattens am Boden, fehlt, iſt das

Dasein dieses Bettlers mit einer räumlichen Bestimmtheit, die Bewegung mit einer fließenden Leichtigkeit, und über alles ist das Totale in seinen Zusammenhängen mit einer müheloſen Schaubarkeit herausgebracht, daß nichts aus der älteren, so sehr ausführlichen und genauen Kunst sich in diesen Punkten der optischen Klarheit des Rembrandtblattes zur Seite stellen läßt. Das Gesagte betrifft nur die Einzelgestalt. Hat man ermessen, was sie, bei der die eigentlichen Fragen der Bildgestaltung noch keine entscheidende Rolle zu spielen brauchen, allein an sinnlicher Erfahrung voraussetzt, so mag man nun einen Blick in die höheren Forderungen der „Komposition" tun, wo gleichfalls nur die persönliche Anschauung befugte Richterin war.

Es hat mit dem Geschmack und dem ästhetischen Empfinden für schön oder häßlich nichts zu schaffen: Daß ein Bild in sich verbunden, dem Blick als Einheit von bestimmten Relationen und Verknüpfungen dargeboten werde, das ist nötig, wenn anders es eben ein „Bild" heißen soll. Es entspricht der simpelsten Forderung der Vernunft und gilt vom Bilde mit demselben Recht wie es von einem Gedicht, ja, von einem bloßen Satz gilt: daß die Bestandteile irgend verständlich verknüpft und nicht beliebig sinnlos durcheinandergerüttelt seien. Die Aufgabe hieß hier aber für einen Großkünstler von Rembrandts Format nicht nur: Töne, Licht und Dunkel messen oder sie dem Augeneindruck nach richtig erfassen; auch nicht nur: sie sparsam verwerten, das Sprechende durch Abdämpfung des Belangloſen suggestiv betonen. Alles dies wäre ja schließlich von Fall zu Fall am Modell zu erproben gewesen, und die ganze künstlerische Schulung hätte sich, wäre nichts weiteres daran, an Treffübungen erledigen lassen.

Nein, Rembrandts optische Bildprobleme waren weit über die impressionistischen Möglichkeiten hinaus gerichtet. Er ist freilich zunächst — und mußte das wohl oder übel — von der einfachen, sehr getreuen, impressionistischen Studie nach der Natur ausgegangen. Der reife Rembrandt aber ist im höchsten Sinne freischöpferischer Dichter und Denker seiner eigensten übersinnlichen Sichtbarkeit gewesen. Und die Erfahrungen, die dazu notwendig waren, sind zum größten Teil Resultate bewußter künstlerischer Abstraktion.

Es genügt ihm nicht, die Töne zu treffen oder die malerischen Massen illusionistisch schlagend zu verteilen. Sein Formgefühl fordert in jedem Falle, daß die rhythmischen Akzente mit derselben Präzision wirksam würden wie die der plastisch isolierenden alten Kunst. Das war schon eine von den Fragen, die nicht vom Zufallsanblick der Modelle abhingen. Hinter die Geheimnisse der Gesetzmäßigkeit dieser konnte nur Erwägung und Erprobung führen. Der oben genannten Bettlergestalt fehlen sachlich genommen im Bilde beide Füße. In der alten Kunst wäre das nicht oder höchstens infolge zufälliger Nichtvollendung denkbar; prinzipiell läßt sich dennoch behaupten, daß es keinem Vertreter des objektiven Sachstils möglich geschienen hätte, einer im Bildraum „schwebenden" Gestalt

die überzeugende innere Gewichtsverteilung fürs Auge zu verleihen, die hier bei der vorgebeugten Haltung und dem massigen Oberkörper besonders frappiert. Die Anordnung der Dunkelflecken zur Rechten und Linken von dem Vertikalschattenstriche unter dem Kinn, und die Anbringung eines schweren Druckers an beiden Enden dieses Schattenlots, das genau vom statischen Schwerpunkt des Mannes her fällt, sind im allgemeinen die neuartigen Ursachen des festen Eindrucks. Aber man muß zugleich bedenken, daß diese Fleckakzente außerdem noch einer Fülle von anderen Wirkungsaufgaben nachkommen, z. B. daß sie das räumliche Hintereinander der ausdruckswichtigen Punkte betonen und binden, also für die im plastischen Stil in gleichem Falle wichtige zeichnerische Verkürzung eintreten und obendrein die paar für die Gebärde und Stellung wesentlichen Stellen in optisch zwingende Beziehung zueinander bringen. Auch in diesem Sinne übernehmen sie die Rolle der alten blickführenden Linie. Alles Wollen wäre aber fruchtlos geblieben ohne die fortgesetzte Rechenschaftsablegung über die den Sinneseindrücken analogen Bildformeln.

Nach alle dem dürfte die ungeheure Bedeutsamkeit der graphischen Skizze Rembrandts, als Art betrachtet, feststehen: im Zusammenhang nicht nur mit dem Werdegang seiner persönlichen Kunst, sondern in besonderem Maße mit der Geschichte des germanischen Sehens und Formempfindens. Abgetrennt ein für allemal von aller Überlieferung und renaissancemäßigen Wissenschaft, ohne Halt am Bewußtsein von der gegenständlichen Daseinsform, dennoch aber mit aller Notwendigkeit auf den Boden der wahren Wirklichkeit gestellt, sollte eine Kunstsprache, ein Stil entstehen, der subjektiver Wahrnehmung und den Ansprüchen einer klaren einheitlichen Bildform genügte; mehr als das: ein Stil, der dem eigenen gewaltigen Empfindungsstrom freien Ausfluß bot, der nicht nur die Dinge neu zu zeigen, sondern ihre Gesamtheit, ihren organischen Zusammenhang zu erklären, zu deuten, ja zuletzt die übersinnlichen Vorstellungen des tiefsten Menschentums einfach und über die Maßen anschaulich zu sagen erlaubte.

Das zu Leistende war nur im unablässigen Erproben an der sichtbaren Form selbst zu erlangen. Das sublime Feingefühl für die graphischen Mittel war in gleichem Maße wie bei Dürer gegeben; in höherem, weil es allgemein in der Fähigkeit, sich jedem, auch dem koloristischen Material zu assimilieren, vorhanden gewesen war. Am Graphischen aber hat sich das Sehen und Vorstellen beständig genährt und entwickelt. „Innerlich voll Figur werden" wollte auch er. Von den ersten Anfängen, da er nach den elementarsten Analogien für sinnliche Eindrücke suchte, bis zur letzten Zeit, wo er eine Welt von Vorstellungen in einem Pinselzug zusammenfaßt, ist hier der Ort gewesen, wo sich die schlagfertige optische Formel für Bewegung, Geste, Raum, Licht, Farbe usw. ausbildet, differenziert, vervielfältigt und vereinfacht. Denn es war ja mehr das Suchen nach stenographischen Zeichen als das Erforschen gegenständlicher Formen, worauf

alles ankam. Die total veränderten Grundlagen des Sehens, die jetzt erst entdeckten mancherlei optischen Phänomene des fließenden Lichts und der tonigen, über alle dinghaften Grenzen weg räumlichen Bindungen der Luftperspektive, sowie die durchaus andere Bewertung der Wirklichkeit — dies und noch vieles andere, was die Verhältnisse der barocken Menschheit zur Welt von denen der Renaissance unterscheidet, stellt die Künstlerschaft der Barockzeit insgesamt vor die Aufgabe, auf Grund des unverändert fortbestehenden technischen Ausdrucksmaterials und gemäß den unerschütterlichen elementaren Kategorien der Form Syntax und Vokabular neu zu schaffen. Mit Programmen, wie das den dreisten Charlatanen unserer Tage zum Schaden aller ursprünglich echten Kunst vorbehalten war, hat sich weder Rembrandt noch irgendein anderer abgegeben. Aber wenn es ihm in seinen reifsten Jahren gelungen ist, mit ein oder zwei Pinselhieben ein Augenerlebnis synthetisch festzubannen, derart, daß alles sachlich Wichtige, Oberflächencharakter der harten, weichen, stumpfen oder glänzenden Stoffe, Licht, Luft, Farbe, Bewegung, Tempo des Vorgangs, Volumen, Raumbeziehung, Teile und Ganzes usw. usw., gleichzeitig darin aufs klarste ausgesprochen ist, so weiß jeder Vernünftige, daß derartige sublimierte Kunst, die ihre Ausdrucksformen wahrhaft auf der Goldwage abmißt, nur in unendlich mühevoller Arbeit und beständig kritisierender Selbstzucht zu leisten gewesen sein kann, daß also das Programm zwar nachträglich sehr bestimmt, Punkt für Punkt zu fixieren, nicht aber sogleich vorauszuberechnen war. Wie jeder Strich im Kunstwerke Rembrandts notwendig ist an seinem Orte, durch die Voraussetzungen, aus denen er erwächst, so ist auch sein gesamtes Schaffen organisches Wachstum, geregelt durch den Willen eines hellen und planvollen Künstlerverstandes, der an jeder Stelle das Notwendige tut, weil er die Notwendigkeit als solche erkennt. Die Anfänge verraten in ihrer vorurteilslosen, von aller Tradition verblüffend unabhängigen, gewissenhaften Prüfung des optischen Tatbestandes etwas von Forschungs-, von experimenteller Induktionsmethode. Das ist ein Grundzug des Rembrandtschen Kunstcharakters. Die Linie und die baren Tonkontraste müssen dem eisernen Willen gehorsam werden, müssen aufhören, randhaft zu silhouettieren und dem Blick das Isolierende zu bieten. Sie müssen das Auge von Lichthöhe zu Lichthöhe, von Schattentiefe zu Schattentiefe zwingen, ihm die Verknüpfung der tonigen Massen — entgegen den „bewußten" gegenständlichen Verhältnissen — suggerieren. Die Zerstörung aller überlieferten Sehlogik, wie sie in der Bettlerfigur geleistet ist, spottet aller Beschreibung. So schlagend die Wirklichkeit aber auch gepackt, das Detail der schlagkräftig vorgehenden Geste zuliebe vereinfacht und die Gewichtsverteilung der hellen und dunklen Zonen auf Grund klarer Einsicht vorgenommen ist, so bleibt doch noch immerhin viel zu tun, bis jener höchste Begriff von „notwendiger" bildnerischer Klarheit realisiert ist, um den sich Rembrandt bis zuletzt unablässig bemüht hat. Das sinnende Mädchen auf dem Stuhl (Abb. 83) gehört

— ähnlich der in mancher Beziehung verwandten Dürerskizze mit der am Tisch sitzenden Agnes (Abb. 21) — zu der Kategorie von Werken, die den intimen Freunden Rembrandtscher Kunst nicht um viele „berühmte" Gemälde des Meisters feil wären, während das Publikum, das von den populären Bildern schwärmt, kaum etwas damit anzufangen weiß. Es gibt in der Tat nicht viele, die überhaupt eine Vorstellung von diesem klassischen Former ganz, ganz klarer Anschauungen haben. Die da — von der Nachtwache und dem Hundertguldenblatt her, oder ausgehend von den faltigen alten Köpfen des jungen Naturalisten — glauben, die „Kunst" des großen Bildners zu kennen und nie etwas von dem tiefen Glück gespürt haben, das eine Folge so vollkommener Enthüllung des Notwendig-Klaren ist — die sind mit ihrer Meinung gründlich im Irrtum.

Nach dem „Bettler" muß zunächst die Ordnung, die nun in das Linienwerk gekommen ist, auffallen. Das Sitzen mit übergeschlagenen Beinen, die Brust mit dem aufgestützten verkürzten Kopf, kontrastierend gegen den bildeinwärts gerichteten Unterkörper herausgewendet —: das würde einem Bildhauer der alten Schule Ehre gemacht haben, um so mehr als dieser ganze plastisch wesenhafte Vorstellungsinhalt sich, von prachtvoll einfacher Silhouette umschlossen, mühelos schlicht dem Blicke anbietet. Das Sitzen symbolisiert sich in der typischen einfachen inneren Schräge; und da alle Binnenlinien sich dieser zentralen Bildidee in gleicher Diagonalrichtung anpassen, erhält die Zeichnung als Ganzes schon mehr einheitliches Gefüge, Eingängigkeit und formale Kraft gegenüber dem Chaos von Strichlagen, Flecken und Zufälligkeiten aus früherer Zeit. Wie Musik durchschlingen sich die beiden schrägen S-Formen des sitzenden Mädchens und der geschwungenen Stuhlbeine, die, über den Schoß weg, auf die rückwärtige Armlinie hinstreben. Das Auge wird dadurch, ähnlich wie wir das von Dürer her kennen, durch den Raum geführt und empfindet dabei den Formeninhalt in der natürlichen Ordnung, wie sie dem aufrechten Sitzen, dem Herabneigen und Herauswenden entspricht. Man mag dabei gleichzeitig beachten, wie wesentlich die Schrägschraffuren die räumliche Situation aufklären: mit dem übergeschlagenen Bein führt ein energischer Linienstrom an der linken Silhouette hinauf, rasch über den Schoß weg und mit dem Stützarm in schwer ausladendem Bogen wieder raumeinwärts um Kopf und Schultern herum, um dann, der Neigung nach vorn gemäß, am rückwärtigen Ellenbogen geradezu nach vorn gerissen zu werden; ein übergeschlagenes Stück Zeug hat der Feder Gelegenheit zu den nötigen Akzenten gegeben, so daß die Verbindung mit den in den Boden sich einbohrenden Stuhlbeinen zwingend gelingt. Der Betrachter würde das ideelle Motiv des Bildes, das sinnende Herabschauen nicht mit solcher Schwere empfinden, wenn die Form nicht durch ihren analogen Bewegungsimpuls das Auge so unerbittlich in die gleiche Richtung zwänge; wozu natürlich (außer vielen anderen Momenten, die hier nicht auszuführen sind) als wesentliches noch die Belastung mit Dunkel und die Erleichterung der Höhe durch ihr Licht dazukäme.

Hat man nun die Sinne voll von dieser, bei aller unmittelbaren Lebensnähe doch fast mathematisch strengen Formklarheit, und hat man zuletzt bemerkt, wie selbst innerhalb der einfachen Gesamtsilhouette sich die untergeordneten Binnenprofile als gegenseitige Analogien erweisen (z. B. ist die Silhouette des rückwärtigen Arms samt dem Gegenbogen, der vom Schoß hinauf bis zur Schulter führt, identisch mit der entsprechenden Form des Stützarms und der Rückenlinie) meint man also, es könne kaum ohne Verlust an Wirklichkeitsstimmung die stilisierende Synthetik noch höher getrieben werden, so bleiben einem Überraschungen, ans Unglaubliche grenzend, wie etwa die späte Pinselzeichnung der Schlafenden auf dem Stuhl, wo tatsächlich nur ein einziges Bogenmotiv von unten herauf in stetiger Proportion kleiner werdend, das Einzige von sichtbarer bedeutender Form im Blatte ist. (Hüftlinie, Arm-, Kopflinie.) Und doch: wie ungeheuer ist die atmende Wahrhaftigkeit des Eindrucks gewachsen! Ganz duftige weiche Lichter schimmern da und lassen die Vorstellung von Raum, Wärme und Stille aufkommen, die nie bei einem nur „ornamental" wirkenden Bilde vorhanden sein können. Von den eigentlich tektonischen Werten dieser spätesten Rembrandtkunst zu sprechen, ist hier nicht möglich. Das Londoner Blatt steht auch in dieser Hinsicht mit unter den Höhepunkten der wenigen ganz klassischen Meisterwerke der Menschheitsgeschichte. (Abb. 15 in Neumann's Rembr.-Zeich.)

Es war berechtigt zur Zeit der Aufklärung, als Leute wie Balthasar Denner, der Typus des mikroskopischen Sachlichkeitsmalers, den jungen Rembrandt in Mode gebracht hatten, des Meisters „Naturtreue" als wertvolle Eigenschaft seiner Kunst zu betonen. Damit wandte man sich, ganz wie der junge Meister selbst einst es mit diesen Dingen getan hatte, gegen den verlogenen hohlen Formalismus der Routiniers und Modemaler. Jede Zeit hat nun „ihren" Rembrandt gehabt. Wenn aber während des letzten halben Jahrhunderts eine allgemeine Baisse der künstlerischen Kultur noch eine gewisse Entschuldigung bieten mochte — heute gibt es keine Entschuldigung mehr, — wenn nach wie vor die „unvergleichliche Naturtreue" und die nackte „Wirklichkeit" als „Werte" an einem der überschwenglichsten Metaphysiker und einem absoluten Formschöpfer, wie Rembrandt es war, gepriesen werden; selbst da gepriesen werden, wo die Wirklichkeit in rationalistischem Sinne von ihm offenbar mit Fäusten geschlagen wird. Rembrandt wäre nie und nimmer Graphiker, wenn er Impressionen als das Ziel seiner Kunst oder gar Naturabkonterfeiungen als lohnenden Inhalt derselben angesehen hätte. Er war in der Graphik zu Hause und in der Malerei stets auch dann am wärmsten bei der Sache, wenn er die Farben wie mit dem Lavierpinsel oder wie mit der Kaltnadel oder dem breiten Kohlestab in rhythmischen Bahnen dahinströmen lassen durfte. Sein germanisches Musikerblut war daran schuld. Wer das nicht einsehen will, der versagt sich das Beste, was auf dem Felde Rembrandtscher Anschauung gewachsen ist.

Da die Zeit der vom objektiv gedachten Gegenstand aus gewonnenen Ausdrucksform vorüber war, darf man auch nichts in der Art der ornamentalen Bildarabeske Dürers, Altdorfers oder Hubers von ihm erwarten. Jene hatten ihre psychologische Vorstellung von einem Ereignis oder einer einzelnen Person gleichsam in Gestalt einer ausdrucksvollen Umrißkurve objektiviert, hatten die Figur sich in dieser deutenden Formel offenbaren lassen. So war es, wo Dürer die Linienorkane seiner frühen Holzschnittfolgen nach einem oder zweien der wichtigsten Bildmotive organisiert hatte, so war es in Holbeins Todestanzfolge, so schließlich auch bei Huber, der statt dessen die Pflanze in empfindungsmäßig verständlicher Linienformel ihren objektiven Charakter aussprechen ließ und die ganze Natur mit dem gleichen Geiste beseelte.

An Rembrandt gemessen, ermißt man bald, daß selbst Wolf Hubers Formausdruck weniger dazu geschaffen war, dem Beschauer die persönliche Erlebnisintensität, den Rausch und Jubel des Künstlers selbst, als vielmehr die atmende Lebensfülle der objektivierten Naturerscheinung oder die Individualität der verschiedenartigsten Pflanzen zu übermitteln. Rembrandts Bildform hingegen ist ausschließlich bestimmt, uns den erlebenden Künstler selbst in seiner Erregung, seinem Mitgefühl, seiner Freude nahezubringen. Wiederum besteht da ein Unterschied, indem wir Rembrandt uns näher, mehr als den sich selbst objektivierenden Lyriker, denn als den die objektive Wirklichkeit deutenden Epiker empfinden; ein Unterschied, der um so schärfer eingesehen werden muß, je mehr die Absicht besteht, das grundsätzlich Gleichartige in seiner Kunst mit der jener Älteren, vor allem also das germanische Element zu fixieren.

Dürer hat in seinem Entwurf zu einer Kreuztragung (Abb. 29) das erregte Gewühl eng zusammengewürfelter Menschen in das Gestaltmotiv einer Kreislinie, eines Strudels könnte man wohl sagen, zusammengefaßt. Das wirkt außerordentlich packend und überzeugend. Der Nürnberger — das wissen wir ja gut genug — hätte natürlich die zwingende Bildvorstellung nirgends anders als in seiner eigenen mitschwingenden schöpferischen Phantasie finden können, und wer dem über die Gestalten von hinten und vorn hinwirbelnden Linienschwall folgt, der wird sogar bald spüren, daß sich das Einzelne sichtbarlich aus der improvisierten Linienform herauskristallisiert hat. Sie setzt im Unterrand des Banners von rechts her kommend an, geht über den Pferdenacken am unteren Rande entlang nach rechts zurück und zuletzt mit der hinteren Kopfreihe wieder hinauf, wo sie in dem weisenden Kommandostab endet, bzw. über sich hinausstrebt. Dürer läßt es eben bei dem, was dem Ereignis gebührt, bewenden, gemäß seinem Glauben, er habe die Wahrheitsformel aus der Geschichte sichtbar herausgerissen. Rembrandts äußerlich zunächst sehr ähnliche Form (Abb. 84) läßt kompositionell der Kreisbindung durchaus dieselbe Bedeutung zukommen. Ausdrucksmäßig hingegen besteht ein vollständig anderes Verhältnis. Nichts an der Sache selbst würde das zerrissene

Hin und Her der Striche, die wie Peitschenenden über die Fläche schnellen, rechtfertigen. Das urplötzliche Niederstürzen des Herrn und der Veronika, das rasende Heranfliegen einer helfenden Person von rechts her, so schnell, daß die Gewänder flattern, ließe sich zwar zur Erklärung anführen. Was aber vor allem doch der Interpretation bedarf, ist die psychologische Wirkung auf uns; die Erregung, die lediglich durch das rhythmisch Gebändigte und Disharmonische der Bildform in uns ausgelöst wird. Es sind nun doch einmal bei den Figuren oberhalb von Christus Dinge, die sich schlechterdings aus impressionistischem Sehen allein nicht erklären lassen. Der Ausdruck in seiner gebrochenen und verschwommenen Art ist so, wie ihn ein Zuschauer beim Ereignis, dem sich das Herz krampft ob diesem Schrecken, vorbringen könnte. Die Formen zittern, brechen, verschwimmen. Oder sagen wir es bestimmter: die künstlerische Handschrift verbirgt nicht die maßlose Hast und Erschütterung des Künstlers, sondern bringt diesen seinen subjektiven Zustand mit aller Schärfe zum Ausdruck. Die Objektivierung des persönlichen seelischen Empfindungszustandes bedingt diese graphische Form. Ein Dichter würde zum gleichen künstlerischen Zwecke unfertige abgerissene Sätze, wie gestammelt, von Pausen und Gedankenstrichen unterbrochen, dafür bringen. Das ist der große Gegensatz zwischen Rembrandts barocker Ausdrucksform und der der Renaissance. Die geistige Tendenz ist jedoch in beiden Fällen da.

Wir achten nicht genug auf derartige Unterschiede. Die Literatur ist uns unmittelbar geläufig und wir vermögen uns auch eher mit dem Dichter zu identifizieren. Der Bildkunst gegenüber hemmen uns einmal die trostlosen Vorurteile des mehr denn hundertjährig gültig gewesenen rationalistischen Illusionismus und seiner literarischen Mätzchen. Sehen — — wer kann noch den spontanen physischen Anreiz einer Silhouette, den rhythmischen und melodischen Gehalt eines Augeneindrucks empfangen? In der Beweinung in Hochformat läßt Rembrandt die ganze tränenschwere Gewalt seiner Adagio-Linie sprechen (Abb. 86); nichts von brechenden zerrissenen Strichen. Schwer wie Blei hängen die Umrisse um eine Gestalt wie die an der Leiter. Vorn drängen sich die zwei Frauen zur Leiche. Die Feder hat nachdrücklich die beiden oberen Silhouetten der Kopftücher herausgeholt. In der Federführung allein spürt man das Drängen nach rechts; ruckweise. Und in der doppelten Wiederkehr dieses Silhouettenmotivs steckt die ganze Inbrunst, die durch die Gebärde selbst, durch das Vorschieben des Kopfs bei weit zurückgepreßten Händen für Rembrandts Empfinden offenbar nicht stark genug ausgesprochen war. Das Heran und Hinab, das Herumschlagen des Arms sollte, noch mit der ganzen Wärme des subjektiven Miterlebens getränkt, zum Auge sprechen! An solchen Ausdrucksgesten der Linie hat er oft Jahre hindurch die Vorstellungsorgane geübt, um sie so satt zu machen wie irgend möglich.

5. Zeichenakademien und Chodowieckistil

Die unbeschränkte Alleinherrschaft der niederländischen Kunst blieb für den Norden bis hoch ins 18. Jahrhundert bestehen. In Deutschland gab es jedenfalls keinen ernsthaften Nebenbuhler. Um die Wende des 16. hätte es zwar für kurze Weile scheinen mögen, als solle da eine neue Knospe aufspringen. Adam Elsheimer in Frankfurt ist als Graphiker nach Wolf Huber endlich wieder einmal ein ganz originaler Gestalter der Landschaft gewesen. Er steht auf den Schultern von Niederländern, aber er hat die von diesen ausgebildete neuartige Technik und ihre zusammenfassende malerische Sehweise völlig dem deutschen Empfinden anzupassen gewußt. Der ältere Breughel war als Niederländer, wenigstens was seine nicht häufig anzutreffenden Landschaftszeichnungen angeht, noch gleichsam ein Schüler der deutschen Donaumeister gewesen. Seine „Gebirgslandschaft" (Abb. 81) ist erfüllt von der Linienphantasie eines Wolf Huber. Aber dann war es mit dem Linienstil zu Ende. Gerade in den Niederlanden war jener fleckenhaft-tonige Stil an der Landschaftsdarstellung entwickelt worden, der mit breitem Pinsel Ferne und Nähe verschmilzt, Räume von großer Tiefenwirkung hervorbringt und das Einzelne bedingungslos dem Gesamt aufopfert. Die Malerei wurde offenbar zur maßgebenden Kunst erklärt. Von ihr wird nun alle Graphik mehr und mehr abhängig. Nicht nur im Stil, sondern auch im Zweck. Nach und nach gibt es in Belgien und Holland kaum mehr Leute, die zeichnen, um zu zeichnen, oder denen es auf die graphische Form ankommt. Vielmehr zeichnet man Entwürfe für Gemälde und radiert malerische Werke, um sie durch Reproduktion in weiteren Kreisen bekanntzumachen. So war es auch mit Valkenburgh und Paul Brill, aus deren Landschaftsstücken Elsheimer zuerst in Frankfurt a. M. und dann in Rom die entscheidenden Anregungen für seine Landschaftszeichnungen erhielt. Die Technik seiner eigenartigen Gebilde ist niederländisch, aber der Geist ist deutsch. Elsheimer denkt kaum an Entwürfe für Gemälde. Eine höhere Form als die graphische hat er beim Zeichnen nicht im Auge. Wenn er mit leidenschaftlich ausfahrendem Tuschpinsel oder mit breit daherfahrender Rohrfeder seine Naturoffenbarungen zu Papier bringt, so liefern ihm die graphischen Mittel die eigentliche echte Sprache. Graphisch ist sein Ausdruckswille. Es sind rechte deutsche Landschaftsphantasien, für deren Ausdruckskraft die ganz persönliche Handschrift alles bedeutet. Die Gegenstände sollen nicht eigentlich abgebildet oder um ihres Daseins willen beschrieben werden. Elsheimer hat (wie Sandrart berichtet) „Stunden, ja ganze Täge vor schönen Bäumen gesessen", um daheim dann seinem Erlebnis aus der freien schöpferischen Erinnerung den ihm möglichen stärksten Ausdruck zu verleihen.

Aber Elsheimer blieb eine große Hoffnung, der die Erfüllung in der deutschen Kunstgeschichte so vollständig versagt sein sollte, daß während und nach dem gro-

ßen Kriege ein Mann wie der trockene und pedantische Topograph Merian als bedeutendster unter den großen deutschen Landschaftern genannt werden muß!

Gezeichnet wurde nun zwar — und bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in stets zunehmendem Maße — mehr denn je zuvor. Aber dieses Zeichnen auf den neugegründeten Akademien und Zeichenschulen war so wenig zeichnerisch, hatte so garnichts mehr mit dem Geist der alten deutschen Zeichnung um der Zeichnung willen zu tun und war überhaupt so wenig eine selbständige Kunst, daß man sagen muß: die deutsche Graphik ist bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts tot und begraben. Das ist insofern merkwürdig, als ja doch die gotische Formempfindung, mit der die zeichnerische des Dürerzeitalters im innersten Kern zusammengehört, in dem deutschen Barock und Rokoko wieder eine fröhliche Auferstehung feierte. Das wäre eigentlich der Augenblick gewesen, wo auch das alte Bewegungsgefühl und die Linienphantasie der Gotik auf dem Felde der darstellenden Kunst hätte wiederkehren und somit zu einer Neugeburt der Graphik führen können. Daß es nicht so kam, hat seinen Grund in dem Aufhören aller nicht architektonischen Künste. Die Baukunst dominierte in dieser Zeit so absolut, daß sie keine andern Künste neben sich duldete; wenigstens keine, die nicht ihren Wünschen allein gehorsam waren. Es gab nur noch eine dekorative Malerei. Selbständige Bildkunst war ausgeschaltet; also auch selbständige Graphik. In Holland und Belgien allein konnte die Schwarzweißkunst unter dem Schutze der naturalistischen Malerei weiterbestehen. Ja, es sind dort damals für die Entwurfzeichnung ganz neue Aufgabenkreise erschlossen worden, das Tierstück und das Stilleben namentlich; daneben, in zunehmendem Umfange, wie schon gesagt worden ist, die Landschaft in allen erdenklichen Themen, mannigfach nach Beleuchtungsproblemen als Interieur oder Freiluftstück zu Wasser und zu Lande abgewandelt. Die größten Errungenschaften liegen auf atmosphärischem Gebiet.

Die Schuld an der Überproduktion und dem inneren Verfall der zeichnerischen Arbeiten trifft vorzüglich den Kultus der Akademien. Sie waren nach italienischer Schablone zuerst von privater, dann von öffentlicher Seite ins Leben gerufen worden und galten als Schule welschen Geschmacks. Die innere Hohlheit und der trostlose, namentlich durch seine systematische Naturentfremdung verhängnisvolle Betrieb züchtete einen argen Dilettantismus. Es war die natürliche Folge davon, daß man zuletzt glaubte, mit dem akademischen Wissen ausgerüstet und geschult in allen dort erlernbaren Hilfskünsten sei man schon ein fertiger Bildkünstler.

Hier auf den Akademien wurde ausschließlich Zweckzeichnung betrieben. Man lernte schöne und namentlich saubere Umrisse ausführen, um aus antiken Formeln in guter Perspektive Kompositionen zu erfinden, mit denen dann bedeutende literarische Gegenstände zu Historienbildern oder tiefsinnigen Allegorien verarbeitet werden sollten. Geschichtsunterricht und schöngeistige Bildung gehörten fast mehr zum Bestande des akademischen Betriebes als der handwerkliche Unterricht selbst.

Rembrandt: Die Frau mit dem Hut. Radierung.

Die Natur wurde fleißig verachtet. Rezepte und Regeln dienten als allgemeine Grundlage, die unvermeidlichen Gipse als Material für plastisch-räumliche Darstellung, Kupferstiche nach berühmten Meistern als solche für Komposition und Anordnung wirkungsvoller Bilder. Das zeichnerische Rüstzeug war nur ein vorläufiger Ersatz für spätere malerische Mittel.

Was sonst konnte bei alle dem herauskommen als Verfall der einfachsten natürlichen Kräfte der nationalen Kunst auf der ganzen Linie?

Man darf nicht vergessen, daß nichts an der alten deutschen Kunst so volkstümlich gewesen war wie der frische Realismus, daß die Antike und alles regelhaft Geschmäckleriche dem deutschen Empfinden unerreichbar fern lag, und daß ein lebendiges Erlebnis um so weniger vom Kunstwerk erwartet werden konnte, je mehr es sich ausschließlich mit derlei fremdem Aufputz brüstete. Volkstümlich war im 18. Jahrhundert nicht das Bild, sondern die Dichtung, und von der Literatur sind alle fruchtbaren Keime für die neue Kunst ausgegangen. Zunächst dadurch, daß das Buch rein äußerlich wieder zum Vermittler zwischen Bild und Publikum wurde, dann aber auch dadurch, daß die Künstler gedrängt wurden, den in Gedicht, Roman oder Tagebuch mitgeteilten Inhalten die entsprechende anschauliche Gegenwart in der Illustration zu geben. Das Buch kam in eines jeden Gebildeten Hand. Was in Berlin gedruckt wurde, las man auch im Osten, Westen und Süden von Deutschland. So gab es denn wieder allgemeine optische Grundlagen für einen trotz aller völkischen Zersplitterung und Kleinstaaterei einheitlichen deutschen Stil. Es war wieder ein Publikum da, das wußte, was im künstlerischen Sinne gut und böse hieß. Das war von größter Wichtigkeit. Denn was der deutschen Kunst zu gedeihlicher Entwicklung die ganze Zeit hindurch gefehlt hatte, das war eine einheitliche Basis der Stilübereinkunft, wie Frankreich sie in so hohem Grade besaß. Dort spielte sich alles auf dem einen Schauplatz, Paris, ab und das hauptstädtische Publikum nahm den lebhaftesten Anteil an den künstlerischen Kämpfen, die sich alljährlich abspielten zwischen den Ausstellungen des „Salon" und denen seiner Gegnerin, der Académie royale. Den einheitlichen Boden für Deutschlands Entwicklung konnte der gänzlich anderen Lage nach in ähnlichem Maße nur das Buch schaffen. An Stelle des gemalten Bildes trat hier die zwar bescheidene aber immerhin doch betont graphische Illustration, der in den gezeichneten oder gestochenen Bildnissen der führenden Persönlichkeiten eine hohe Schule der Sachlichkeit und charakterisierenden Naturtreue zur Seite stand. Das war ein vorerst recht beschränkter Wirkungskreis. Aber die Beschränkung mußte zum Segen werden, weil man durch sie abgelenkt wurde von dem öden Prunk der akademischen Gelehrsamkeit und weil statt dessen die nach graphischen Ausdrucksmöglichkeiten gesehene Natur wieder in ihre Rechte trat. Der zeichnende Dilettantismus, allerorts eifrig gepflegt, trug nicht unerheblich zum Erstarken des Ganzen bei. Was bedeutet nicht allein die Bildnissilhouette

für die Ausbildung eines strengen Linienempfindens und einer konsequenten Einstellung auf das Nur-Charakteristische der Erscheinungen. Mit einem Male kam es auf die einfachste meistsagende Gesamtansicht an! Schon allein, daß die Silhouette zur Wahl einfacher Profilstellung und zum Auslassen alles Binnendetails zwang! An Chodowiecki erkennt jeder auf den ersten Blick das glänzende Endergebnis solcher Schulung. Die Kunst war wieder fähig geworden, von allem Nichtzeichnerischen und, was vielleicht noch mehr heißt, von allem für den schlagenden Gesamtausdruck Unwesentlichen zu abstrahieren. Die Zeichner lernten den natürlichen Dingen mit schärferen Augen auf den Leib rücken, das silhouettenmäßig Charaktervolle erfassen, ja, zuweilen bis zur Karikatur gesteigert, den Sinn und das latente Ethos einer einzigen expressiven Linie verstehen.

Wieviel soldatische Strammheit ist in die Zeichnung „Abendgesellschaft bei der Familie Gerdes" (Tagebuch der Danziger Reise) allein durch das Vorherrschen der symmetrisch rubrizierten Vertikalen hineingelegt. (Abb. 97.) Man überblickt den ganzen Bildorganismus auf einmal mühelos und dem Gedächtnis prägt sich das ein, wie der Gleichschritt einer Kolonne im Parademarsch. Alles Dargestellte ist gleichsam aus ein und demselben Stoff, nach ein und demselben Gesetz geformt. Und diese feinfühlige Empfindung für ausdrucksvollen Umriß wird erst recht spürbar da, wo Chodowiecki einen starken Augenblickseindruck ohne alle detailliistische Durchführung mit wenigen Federstrichen in sein Skizzenbuch bannt. So etwa bei der „Studie in der Kirche". (Abb. 95.) Das Profil der Knienden vorn, das der Betenden auf der erhöhten Treppenstufe dahinter und das en face des Mannes mit aufgestütztem Arm — das ist mit einer gesammelten wuchtigen Geradheit hingehauen, als spräche Rembrandt und nicht der bescheidene Westpreuße. Verblüffend bestimmt ist sichtbar gemacht, was wichtig ist fürs Ganze, sowohl für den schlagenden Natureindruck (das Knien als Aktion z. B.) als auch für den formalen Bildaufbau. Der rechte Winkel ist mit eiserner Notwendigkeit als aufbauendes Prinzip erkannt. Unlöslich gehen Horizontale und Vertikale der beiden Frauen zusammen, unlöslich fügt sich die linke Silhouette des Mannes dem Gesamtumriß der Frauen und der Treppe ein: eben wieder durch den rechten Winkel des aufgestützten Arms.

Wie sehr Chodowiecki zudem echter Graphiker ist, dem die Ausdrucksmöglichkeiten seiner Schwarzweißmittel mehr bedeuten als alle Schätze der kläubelnden Malerei, lehren seine Feder- und Stiftstudien schon im allgemeinen mit aller Deutlichkeit. Immerhin gibt es darunter ein paar ganz überragende Fälle, wie z. B. jene Rötelstudie eines alten Weibes (Abb. 94), in der die hastig charakterisierende, bei aller bildhaften Schärfe so ungewöhnlich abkürzende technische Mache von unmittelbarstem persönlichem Ausfluß eines spontanen Formerlebnisses zeugt. Heftig in den wenigen markanten Drucken, geschmeidig in allem Stofflichen, tektonisch stark im Bildorganisatorischen. Man vergißt völlig, daß dieses

Ausdrucksbildnis dem weichen Rötel, dem französischen Modeinstrument galanter Schmeichler abgerungen ist.

Es war ein großer Sprung von den Altdeutschen zu Rembrandt. Ein noch größerer ist es von dem holländischen Realismus des 17. Jahrhunderts zur Wiedergeburt der Ausdrucksgraphik im Chodowieckizeitalter. Der Preuße ist freilich nur in wenigem wirklich der Typus seiner Zeit gewesen. In allem, was nicht technischer Art ist, war er ihr weit voraus. Man begreift das am ehesten vor seinen karikaturistisch gemeinten Einfällen, wie der „Wallfahrt nach Französisch Buchholz". Man vermutet im Autor dieses wahrhaft „einfältigen" Profil-Gänsemarschs eher einen Gesinnungsgenossen der Simplizissimuszeichner von heute als einen, der mit allen Organen im deutschen Rokoko und Zopf aufgewachsen ist. (Abb. 94.) Dieser Chodowieckistil war eine neue Hoffnung für die deutsche Zeichnung. Diesmal aber eine, der die Erfüllung in aller Pracht auf dem Fuße folgen sollte. Auf ihm ruht die junge Graphik des neunzehnten Jahrhunderts.

Abbildungsverzeichnis

A. Textteil.

Seite

Urs Graf: St. Sebastian. Federzeichnung. Basel. (Titelbild.)
Meister E. S.: Gottvater, Adam und Eva. Kupferstich 11
Martin Schongauer: Sebastian. Kupferstich 17
Israel van Meckenem: Kinderwäsche in der Hausbadestube. Kupferstich 23
Veit Stoß: Pieta. Kupferstich 29
Albrecht Dürer: Der Verzweifelnde. Kupferstich 35
Wolf Huber: Der hl. Georg. Holzschnitt 41
Rembrandt: Selbstbildnis. Radierung 51
„ Die Frau mit dem Hut. Radierung 61

B. Abbildungsteil.

Seite

Jan van Eyck: Brustbild eines älteren Mannes. Silberstift. Dresden 1
Oberdeutscher Meister: Kaiser Augustus und die Sibylle. Feder. Frankfurt 2
Jan van Eyck: Heilige Barbara. Feder. Museum Lille 3
In der Art des Jan van Eyck: Zwei Orientalen. Silberstift. Berlin 4
Meister des Hausbuchs: Hund, der sich kratzt. Kupferstich 5
Martin Schongauer: Die Madonna auf der Sichel, von zwei Engeln gekrönt. Kupferstich 6
Schongauer-Schule: Heilige Dorothea. Feder. Früher v. Lanna, Prag 7
„ „ Brustbild eines Mannes. Feder. Dresden 8
Martin Schongauer: Eine der törichten Jungfrauen in Halbfigur. Kupferstich 9
Nürnberger Meister um 1480: Reitergruppe. Feder. Berlin 10
Martin Schongauer: Illustration zu einer Äsopischen Fabel. Feder. Basel 11
Niederländischer Meister des 15. Jahrh.: Bildnis eines Unbekannten. Silberstift. Albertina . . 12
Niederländischer Meister um 1470: Kniende Maria. Silberstift. Weimar 13
Veit Stoß: Hinrichtung des hl. Jakobus. Kupferstich 14
„ „ Heilige Familie. Kupferstich 15
Meister des Hausbuchs: Aus dem Hausbuch. Feder 16
Deutscher Meister um 1440: Liebespaar. Silberstift. Berlin 17
Hans Memling (?): Schächer am Kreuz. Feder. Berlin 18
Lukas van Leyden: Akt. Feder. London 19
Albrecht Dürer: Selbstbildnis. Feder. Erlangen 20
„ „ „Mein Agnes" (Dürers Frau). Feder. Albertina 21
Andrea Mantegna: Kampf der Meergötter. Kupferstich 22
Albrecht Dürer: Kampf der Meergötter (Kopie nach Mantegna). Feder. Wien 23
„ „ Memento mei. Kohle. London 24
„ „ Christus am Ölberg. Feder. Frankfurt 25
„ „ Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Feder. Berlin 26
„ „ Die hl. Familie mit Heiligen. Feder. Wien 27
„ „ Maria mit Kind auf der Rasenbank. Feder. Paris 28
„ „ Kreuztragung. Feder. Berlin 29
„ „ Betende männliche Hände. Pinselzeichnung. Wien 30
„ „ Weinender Cherub. Kreide. Braunschweig 31
„ „ Der Tod überfällt einen Reiter. Feder. Frankfurt 32
„ „ Die Mutter des Künstlers. Kohle. Berlin 33
„ „ Randzeichnung zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian. Feder. München 34
Matthias Grünewald: Huldigender König. Kreide. Berlin 35
„ „ Kopf eines Schreienden. Kreide. Berlin 36
„ „ Drei Männerköpfe. Kreide. Berlin 37
Hans Baldung Grien: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes. Feder. Berlin 38
„ „ „ Tod und Frau. Feder. Basel, Sammlung Oeri 39
„ „ „ Ein weiblicher Studienkopf. Kreide. Berlin 40
„ „ „ Saturnus. Kreide. Wien 41
„ „ „ Drei Hexen. Feder. Wien 42

Seite

Hans Baldung Grien: Allegorische Zeichnung. Feder. Wien . . . 43
Niklas Manuel Deutsch: Bannerträger und Mädchen. Weißgehöhte Feder. Früher v. Lanna, Prag 44
Hans Baldung Grien: Ein Liebespaar. Feder. Paris . . . 45
„ „ „ Christophorus. Weißgehöhte Feder. Karlsruhe . . . 46
Urs Graf: Landsknecht von hinten. Feder. Dresden . . . 47
Jörg Breu der Ältere: Frauenkopf. Kohle und Rotstift. Berlin . . . 48
Wolf Huber: Männerkopf. Feder und Tusche. Dresden . . . 49
Lukas Cranach der Ältere: Nymphen und Faune. Silberstift. Berlin . . . 50
„ „ „ „ Männlicher Rückenakt. Feder und Tusche. Berlin . . . 51
Albrecht Altdorfer: Der wilde Mann. Feder. Prag . . . 52
„ „ Gebet am Ölberg. Feder. Berlin . . . 53
„ „ Baumstudie. Feder. Nürnberg . . . 54
„ „ Simson, den Löwen bezwingend. Feder. Berlin . . . 55
„ „ Donaulandschaft. Tuschfeder. Wien . . . 56
„ „ Sarmingstein a. d. Donau. Feder . . . 57
Wolf Huber: Deutsche Mittelgebirgslandschaft. Feder. Dresden . . . 58
„ „ Der Donaustrudel bei Grein mit dem Schlosse Werfenstein und der Wörthinsel. Feder 59
„ „ St. Florian in den Wolken. Feder. Budapest . . . 60
„ „ Landschaft mit Brücke. Feder. München . . . 61
„ „ Kirchweg im Waldtal. Feder. Dresden . . . 62
„ „ Ansicht von Feldkirch. Feder. München . . . 63
„ „ Weiden am Bach. Feder . . . 64
Hans S. Lautensack: Landschaft von 1564. Feder. Dresden . . . 65
Hans Holbein der Ältere: Mann mit Pelzmütze. Silberstift und Pinsel. Berlin . . . 66
„ „ „ „ Des Künstlers Söhne. Silberstift. Berlin . . . 67
„ „ „ „ Porträtstudie. Silberstift und Rötel. Basel . . . 68
Ambrosius Holbein: Porträtstudie. Kolorierte Tusche. Basel . . . 69
Hans Holbein der Jüngere: Studie zur Madonna von Solothurn. Kreide. Basel . . . 70
„ „ „ „ Männliches Brustbildnis. Kreide. Basel . . . 71
„ „ „ „ Der Richter John More. Farbige Kreide. Windsor . . . 72
„ „ „ „ Brustbild der Margaret Bryan. Farbige Kreide. Basel . . . 73
„ „ „ „ Christus wird ans Kreuz geschlagen. Feder laviert. Basel . . . 74
„ „ „ „ Landsknechtskampf. Feder und Tusche. Basel . . . 75
Pieter Bruegel der Ältere: Bauernpaar. Feder. Dresden . . . 76
„ „ „ „ Bauernkopf. Farbig getuschte Federzeichnung. Dresden . . . 77
„ „ „ „ Das Heu läuft dem Pferde nach. Feder. Berlin . . . 78
„ „ „ „ Allegorie der Faulheit. Feder. Wien . . . 79
„ „ „ „ Flußlandschaft. Feder. Paris . . . 80
„ „ „ „ Ideale Gebirgslandschaft. Feder . . . 81
Rembrandt: Ein alter Mann im Stuhl. Feder. London . . . 82
„ Nachdenklich sinnende Frau. Feder. London . . . 83
„ Kreuzschleppung. Feder und Tusche. Berlin . . . 84
„ Windmühlen. Feder. Kopenhagen . . . 85
„ Beweinung Christi. Feder. Berlin . . . 86
„ Bettler. Schwarze Kreide. Dresden . . . 87
„ Übersetzung von Leonardos Abendmahl. Feder. Berlin . . . 88
„ Übersetzung von Leonardos Abendmahl. Rötel. Dresden . . . 89
„ Selbstbildnis. Feder und Pinsel. Berlin . . . 90
„ Jan Six am Fenster. Lavierte Feder. Slg. R. Cosway . . . 91
Paul Potter: Kühe unter Bäumen. Kreide. Oxford . . . 92
Adrian van Ostade: Bauern vor einem Wirtshaus. Feder und Tusche. Frankfurt . . . 93
Daniel Chodowiecki: Alte Frau. Rötel . . . 94
„ „ In der Dominikanerkirche. Feder . . . 95
„ „ Die Wallfahrt nach Franzöſ.-Buchholz. Kupferstich . . . 96
„ „ Besuchszimmer. Feder und Tusche . . . 97
Anton Graff: Schauspielerin. Kohle . . . 98
J. H. W. Tischbein: Goethe in Rom. Aquarell . . . 99
Asmus Jakob Carstens: Selbstbildnis. Pastell. Hamburg . . . 100

Abbildungen

J. van Eyck: Bruſtbild eines älteren Mannes.

Oberdeutſcher Meiſter des 15. Jahrhunderts: Kaiſer Auguſtus und die tiburtiniſche Sibylle

Nach Jan van Eyck: Heilige Barbara.

In der Art des J. van Eyck: Zwei Orientalen.

Meiſter des Hausbuches: Hund, der ſich kratzt.

M. Schongauer: Die Madonna auf der Sichel, von zwei Engeln gekrönt.
(Kupferstich.)

Schongauer-Schule: Heilige Dorothea.

Schongauer-Schule: Bruſtbildnis eines Mannes.

M. Schongauer: Eine der törichten Jungfrauen, in Halbfigur. (Kupferstich.)

Nürnberger Meiſter um 1480: Reitergruppe.

M. Schongauer: Illuſtration zu einer äſopſchen Fabel.

Niederländiſcher Meiſter des 15. Jahrhunderts: Bildnis eines Unbekannten.

Niederländiſcher Meiſter um 1470: Kniende Maria.

Veit Stoß: Hinrichtung des hl. Jakobus. (Kupferstich.)

Veit Stoß: Heilige Familie. (Kupferſtich.)

Meiſter des Hausbuchs: Aus dem Hausbuch.

Deutſcher Meiſter um 1480: Liebespaar.

Memling?: Schächer am Kreuz.

Lukas van Leyden: Aktzeichnung.

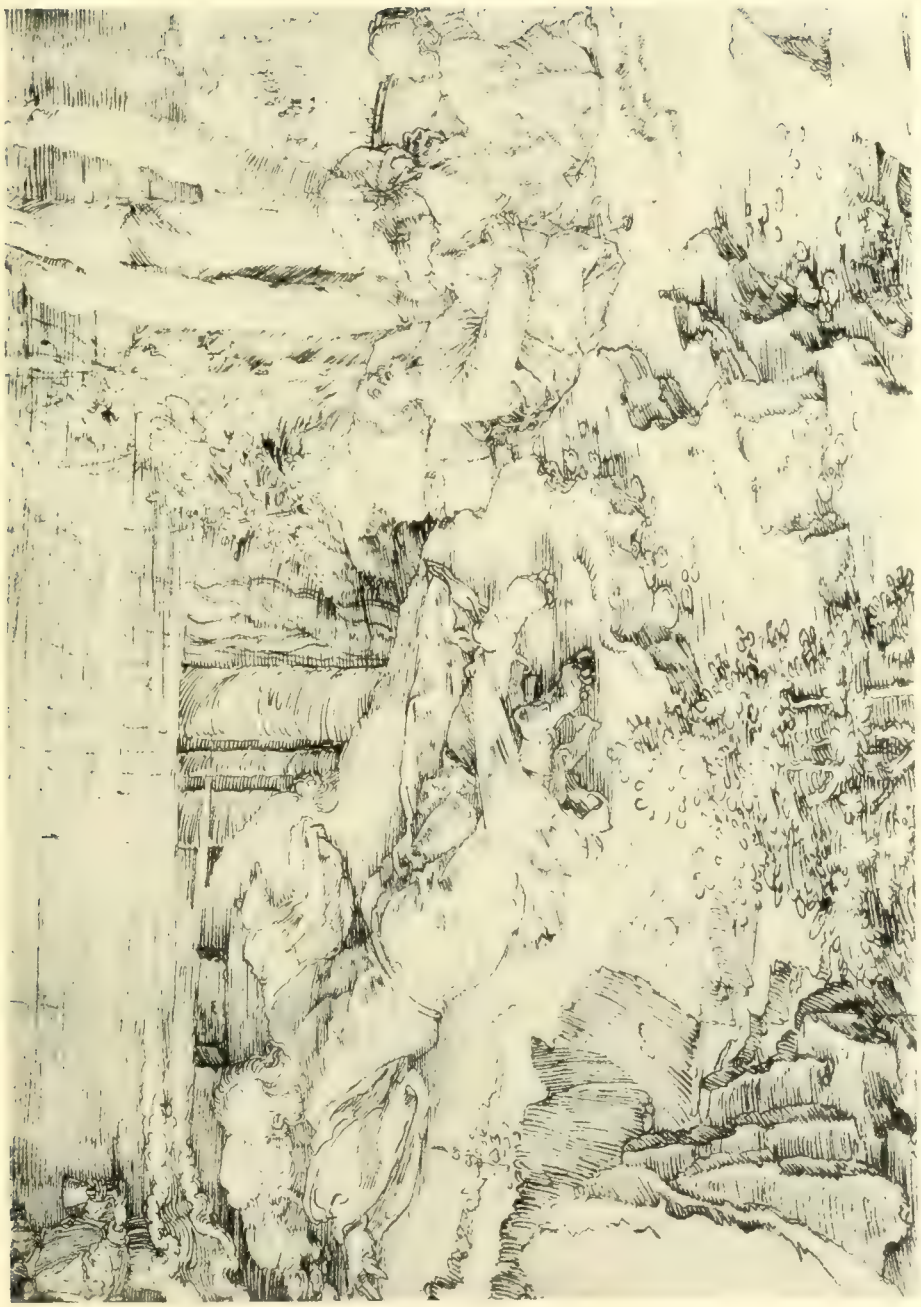
A. Dürer: Selbſtbildnis.

A. Dürer: „Mein Agnes“ (Dürers Frau).

A. Mantegna: Kampf der Meergötter.

A. Dürer nach Mantegna: Kampf der Meergötter.

A. Dürer: Memento mei.



A. Dürer: Christus am Ölberg.

A. Dürer: Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.

A. Dürer: Die hl. Familie mit Heiligen.

A. Dürer: Maria mit Kind auf der Rasenbank.

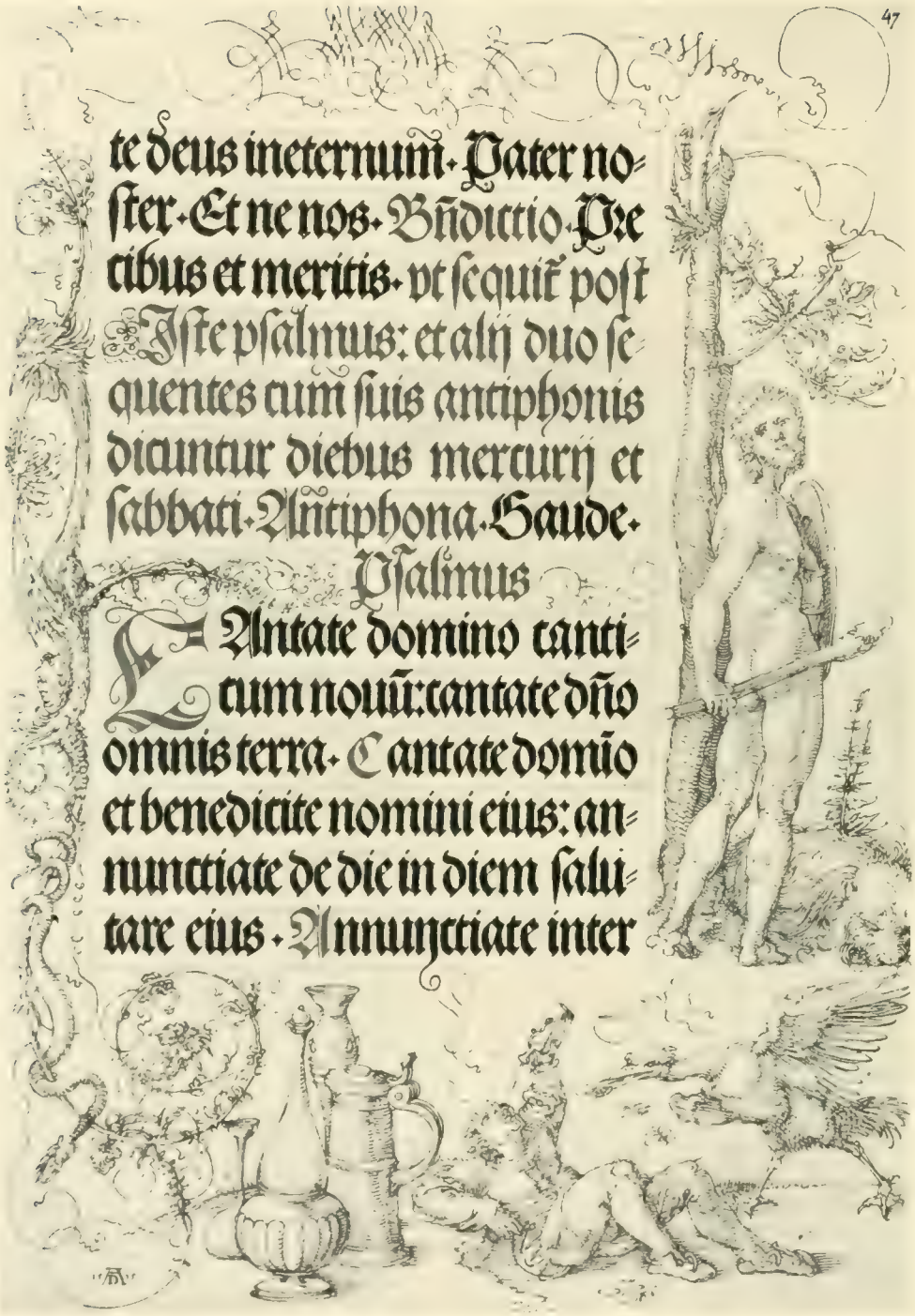
A. Dürer: Kreuztragung.

A. Dürer: Betende männliche Hände.

A. Dürer: Weinender Cherub.

A. Dürer: Der Tod überfällt einen Reiter.

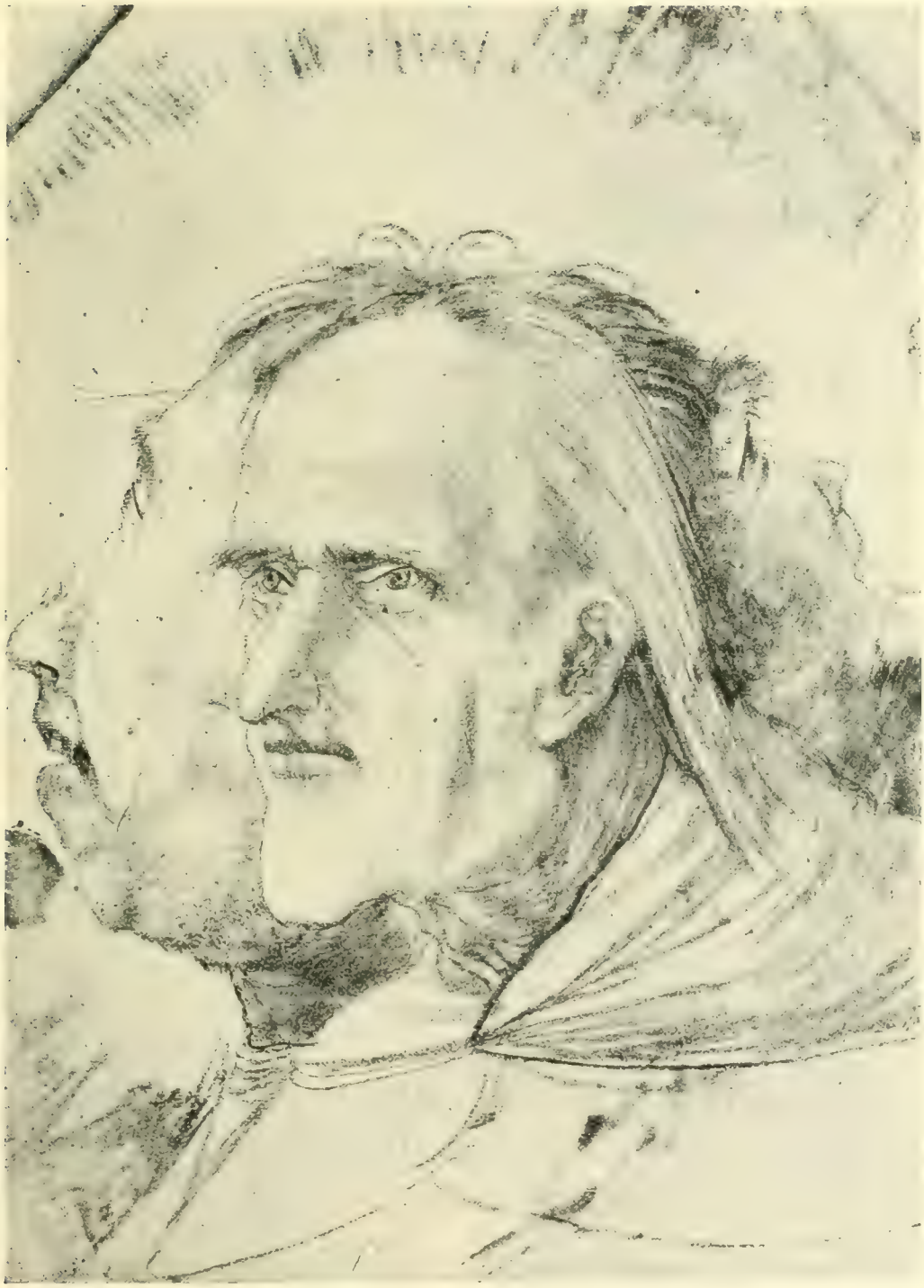
A. Dürer: Bildnis der Mutter.



A. Dürer: Randzeichnung zum Gebetbuch des Kaisers Maximilian.

M. Grünewald: Huldigender König.

M. Grünewald: Kopf eines Schreienden.

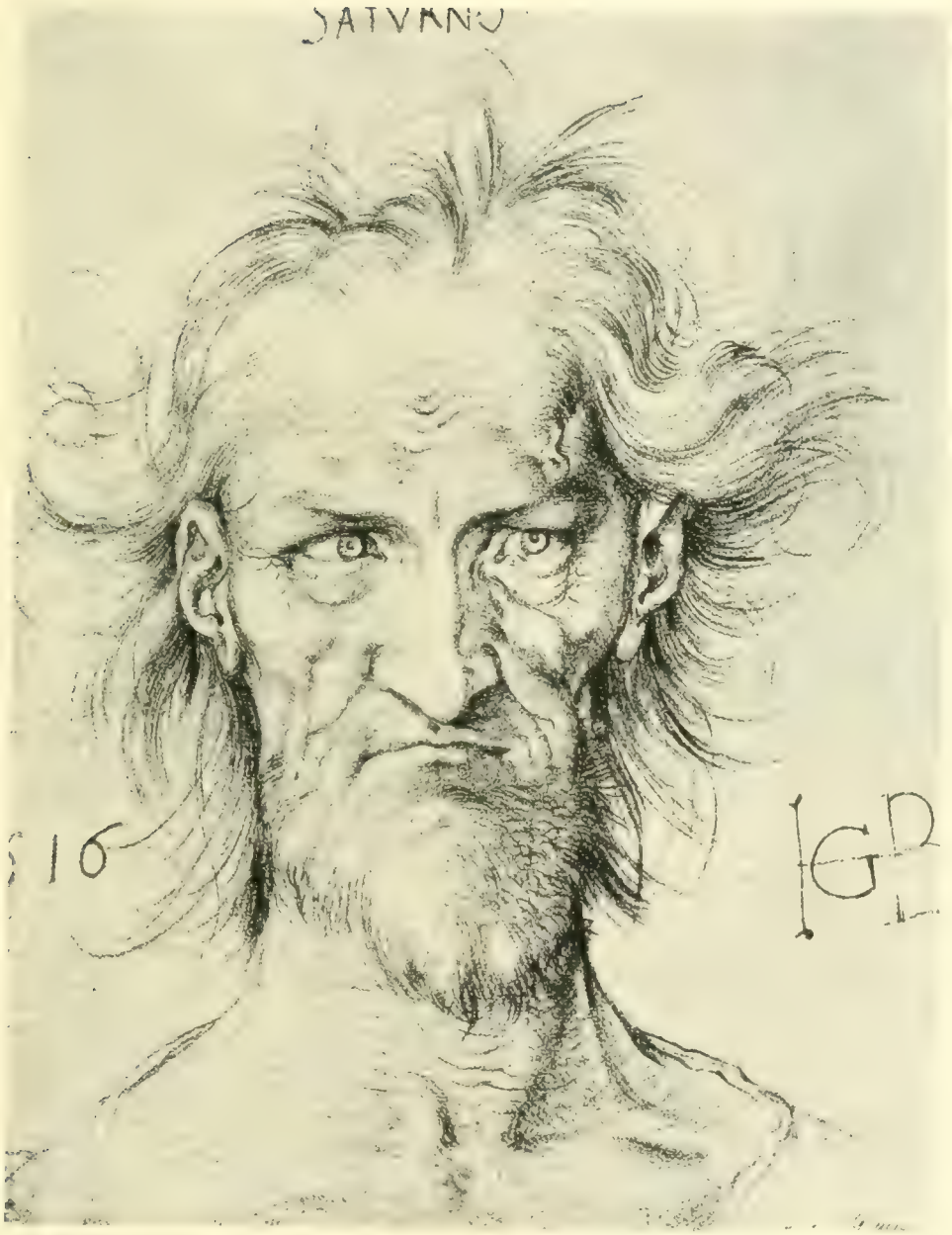


M. Grünewald: Drei Männerköpfe.

H. Baldung-Grien: Chriſtus am Kreuz mit Maria und Johannes.

H. Baldung-Grien: Tod und Frau.

H. Baldung-Grien: Frauenkopf.



H. Baldung-Grien: Saturnus.

H. Baldung-Grien: Drei Hexen.

H. Baldung-Grien: Allegorische Zeichnung.

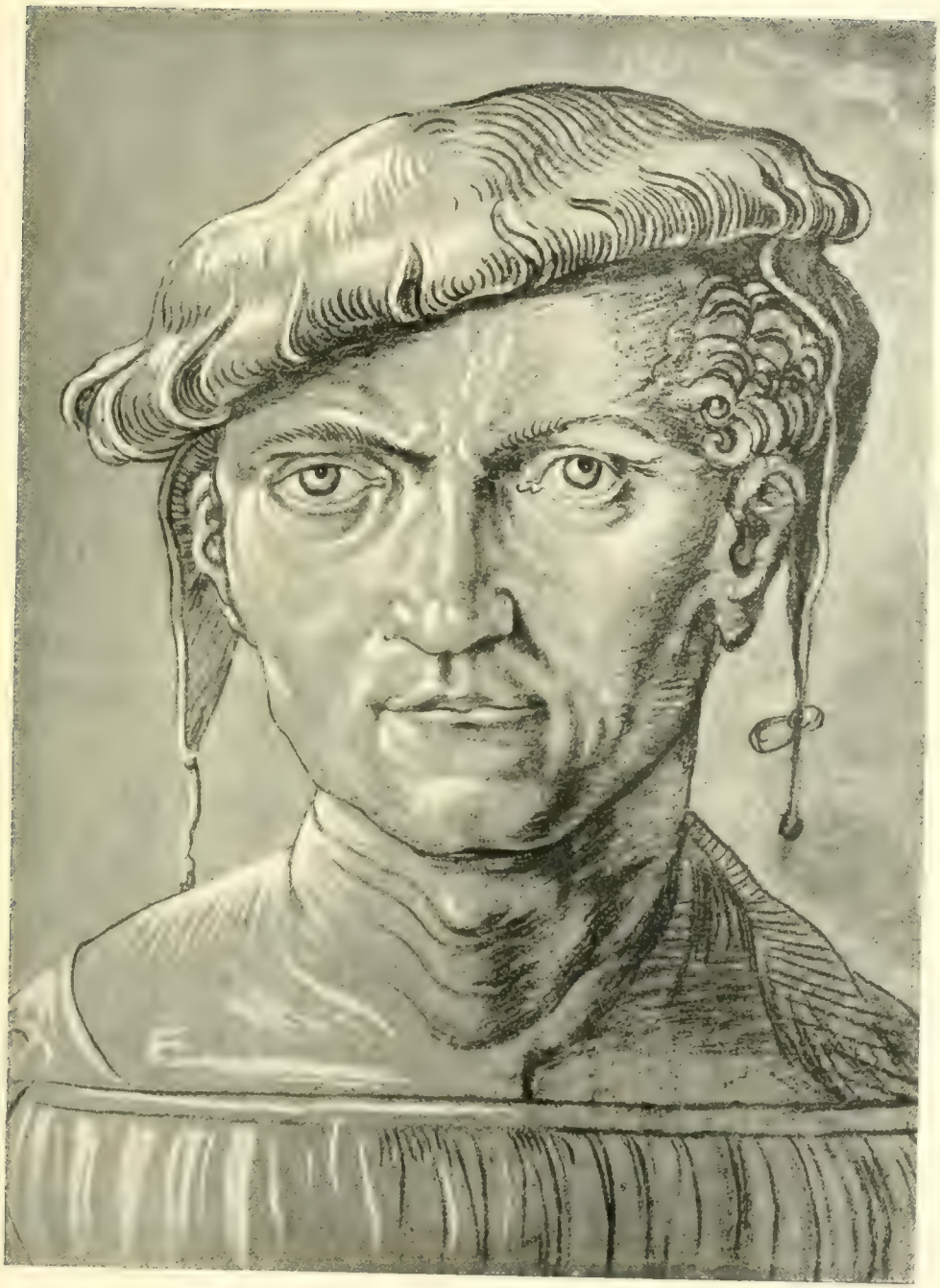
Niklas Manuel Deutsch: Bannerträger und Mädchen.

H. Baldung-Grien: Ein Liebespaar.

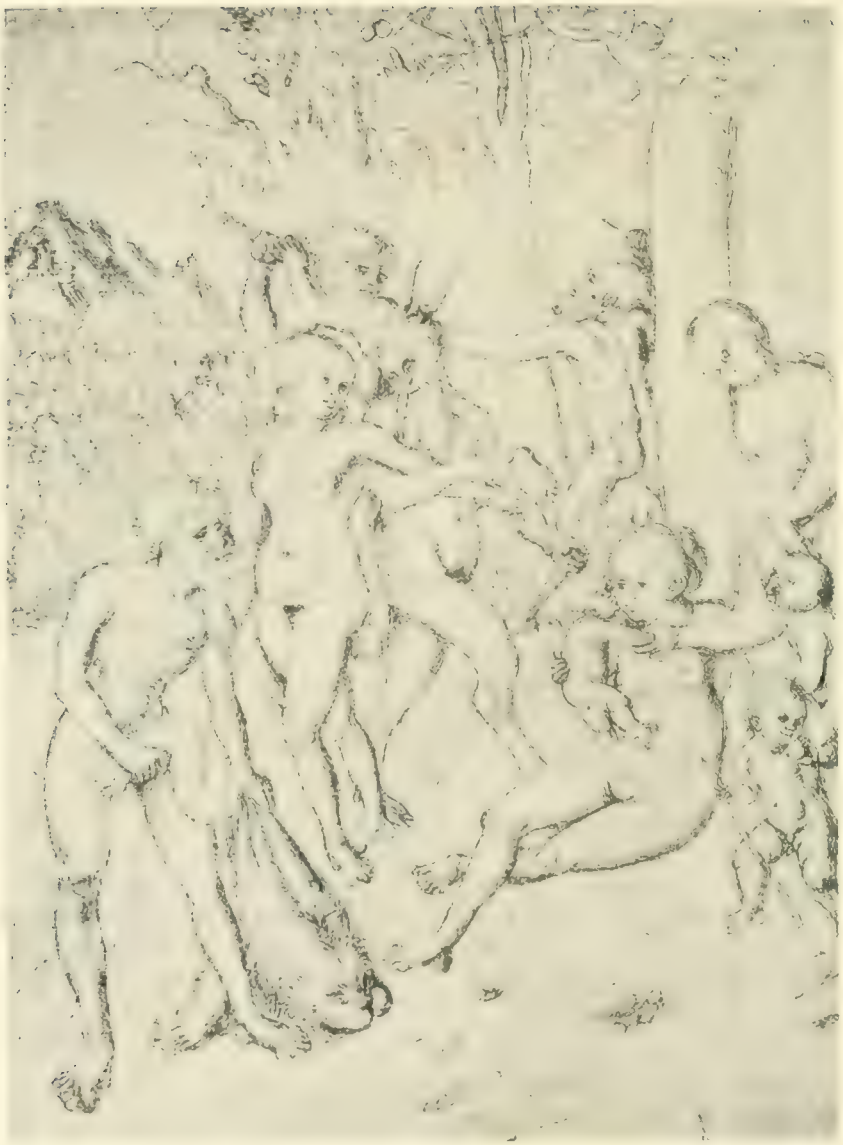
H. Baldung-Grien: Chriſtophorus.

Urs Graf: Landsknecht.

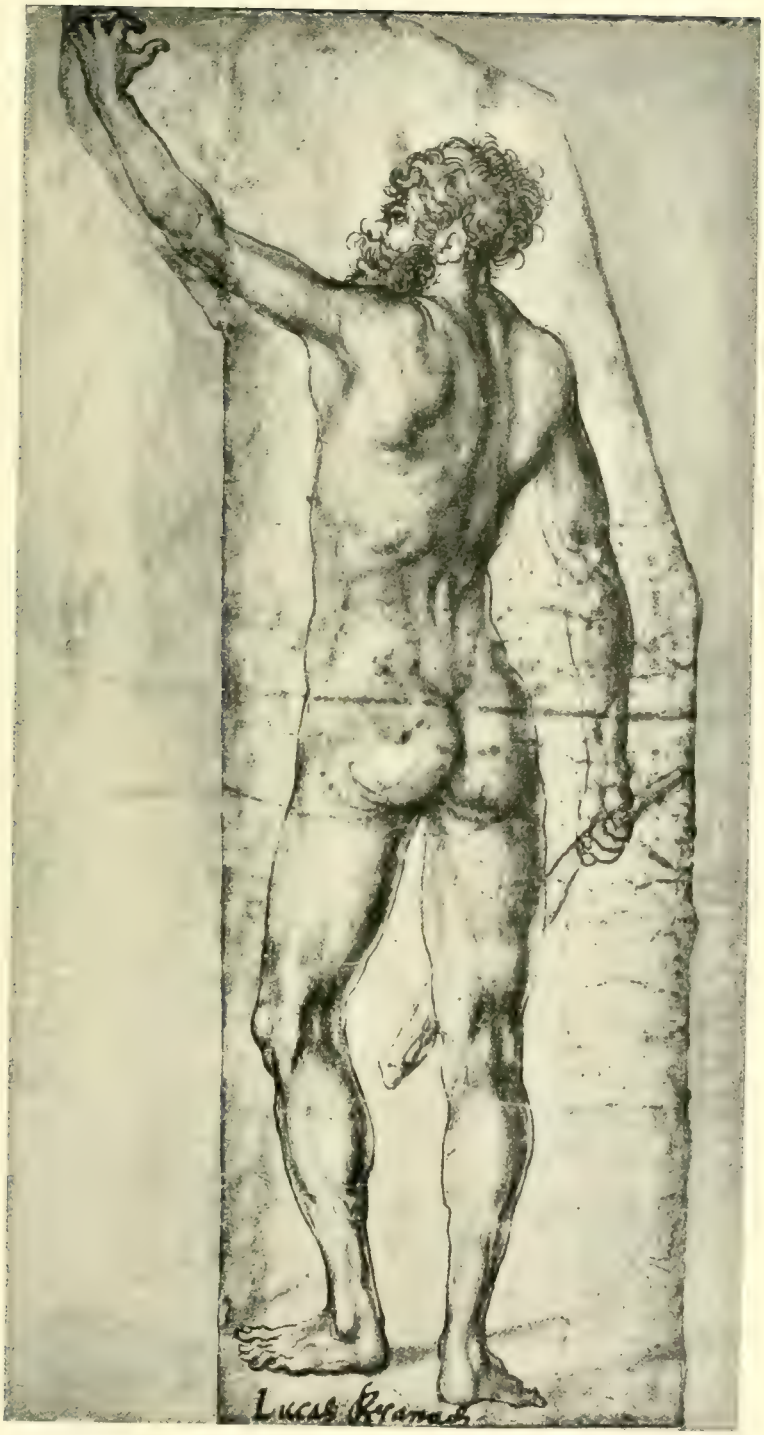
Jörg Breu d. Ä.: Frauenkopf.



W. Huber: Bruſtbild eines Mannes.



L. Cranach d. Ä.: Nymphen und Faune.



L. Cranach d. Ä.: Männlicher Rückenakt.

A. Altdorfer: Der wilde Mann.

A. Altdorfer: Gebet am Ölberg.

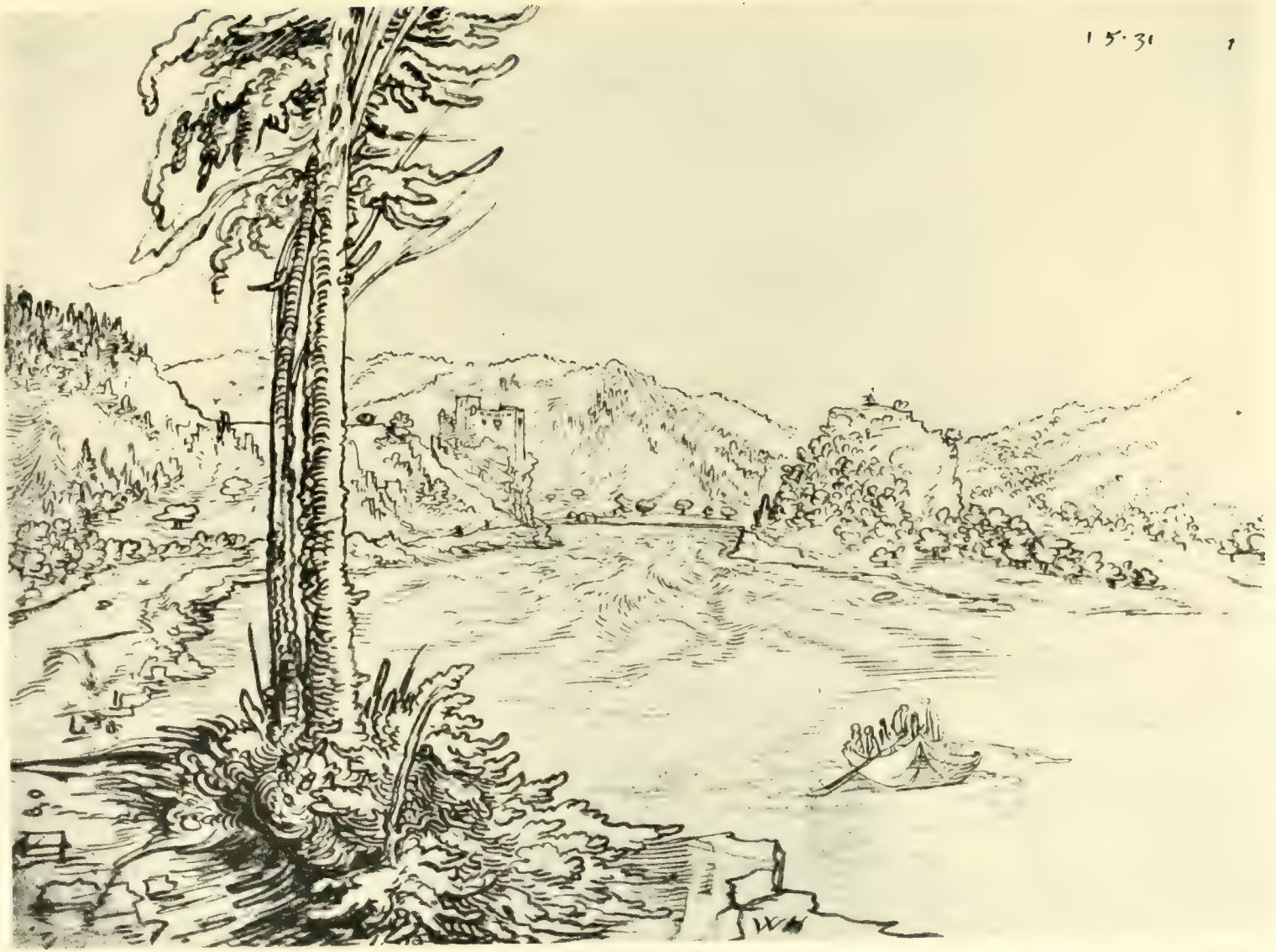
A. Altdorfer: Baumstudie.

A. Altdorfer: Simson den Löwen bezwingend.

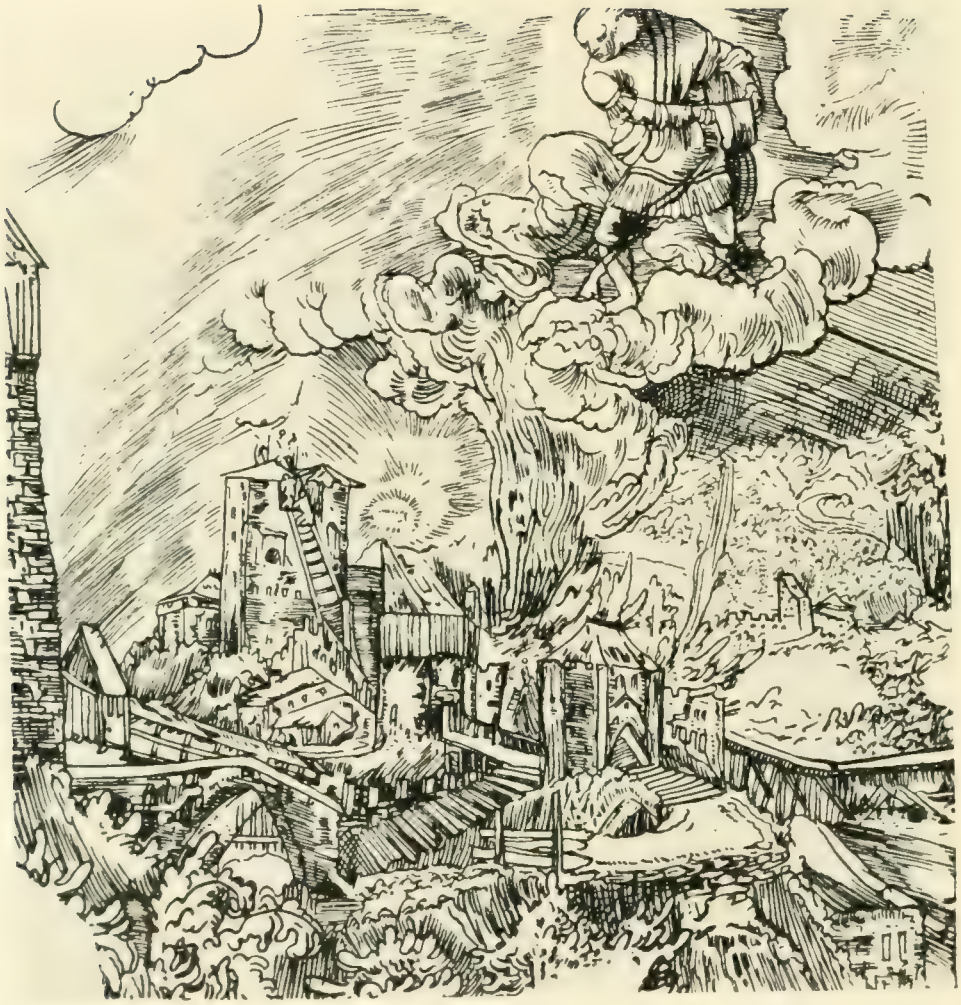
A. Altdorfer: Donaulandschaft.

A. Altdorfer: Sarmingstein a. d. Donau.

W. Huber: Deutsche Mittelgebirgslandschaft.



W. Huber: Der Donauſtrudel bei Grein mit dem Schloſſe Werfenſtein und mit der Wörthinſel.



W. Huber: St. Florian in den Wolken.

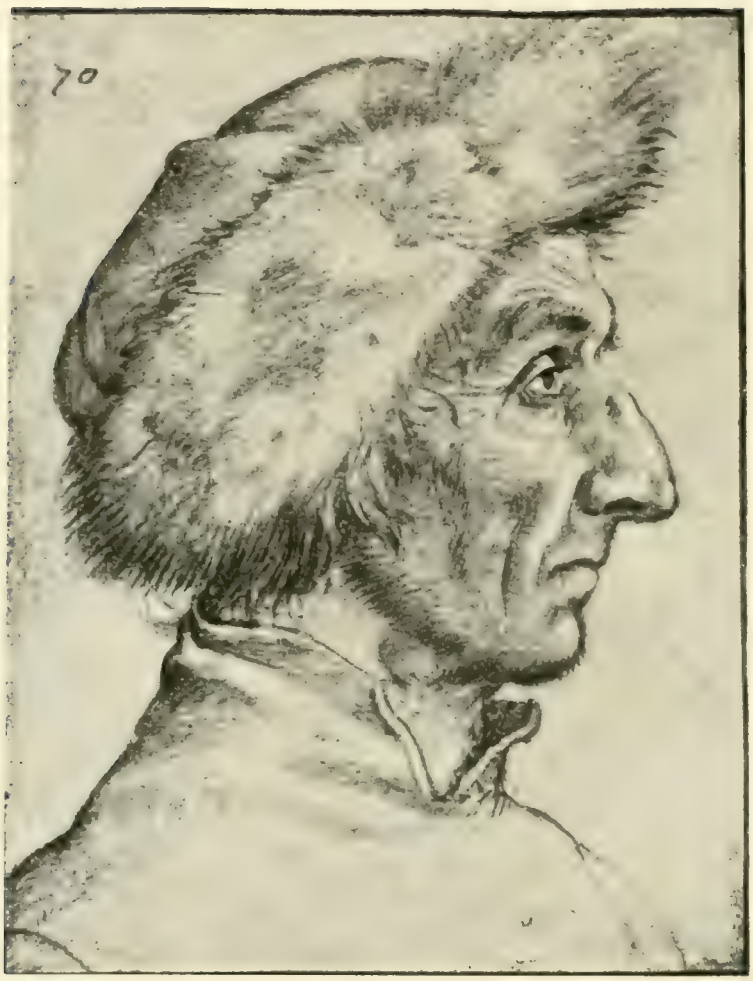
W. Huber: Landschaft mit Brücke.

W. Huber: Kirchweg im Waldtal.

W. Huber: Ansicht von Feldkirch.

W. Huber: Weiden am Bach.

Hans S. Lautensack: Landschaft von 1564.



H. Holbein d. Ä.: Mann mit Pelzmütze.

H. Holbein d. Ä.: Des Künſtlers Söhne.

H. Holbein d. Ä.: Porträtstudie.

Ambrosius Holbein: Porträtstudie.

H. Holbein d. J.: Studie zur Madonna von Solothurn.

H. Holbein d. J.: Männliches Bruſtbildnis.

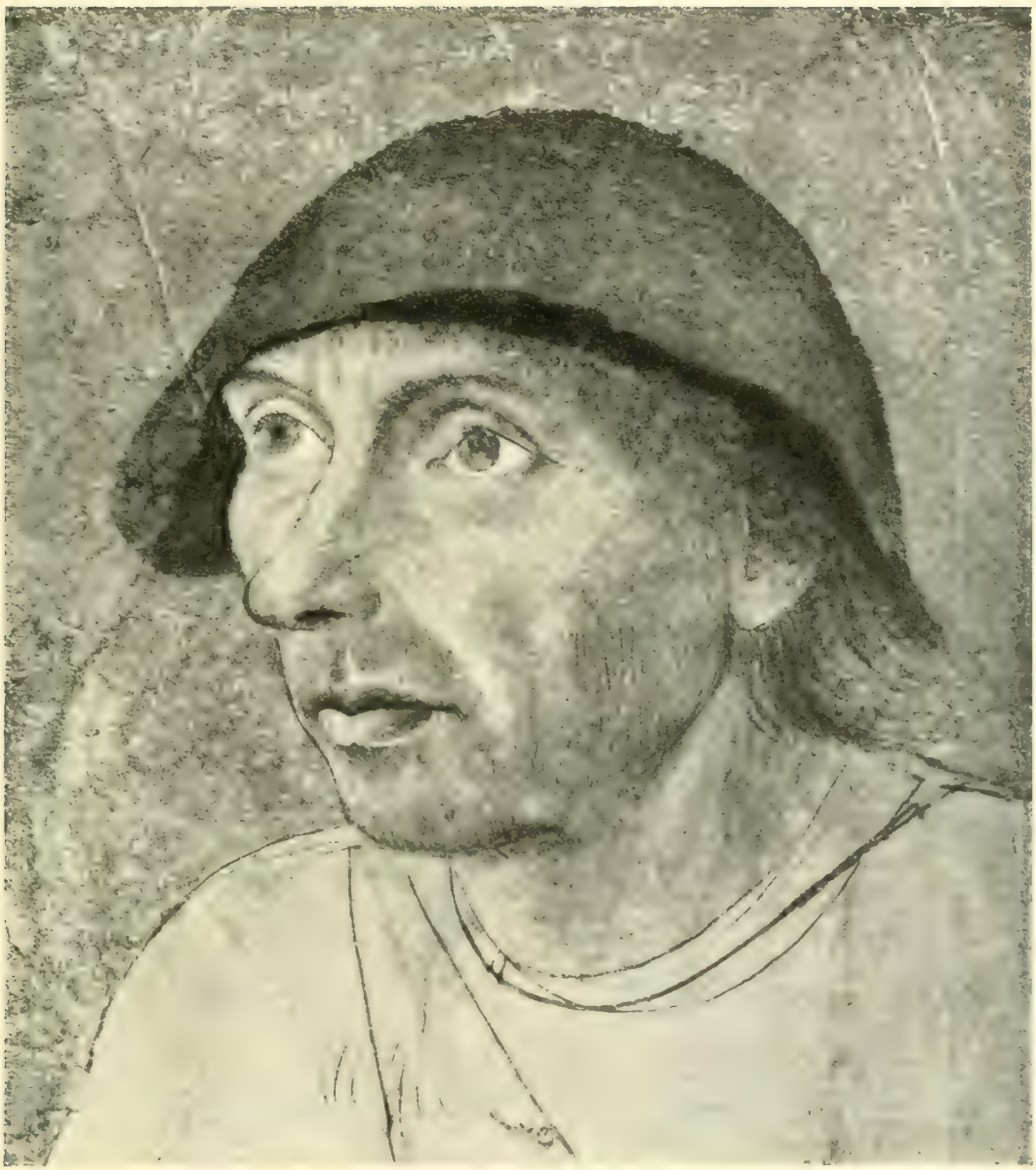
H. Holbein d. J.: Der Richter John More.

H. Holbein d. J.: Bruſtbild der Margaret Bryan.

H. Holbein d. J.: Chriſtus wird ans Kreuz geſchlagen.

H. Holbein d. J.: Landsknechtskampf.

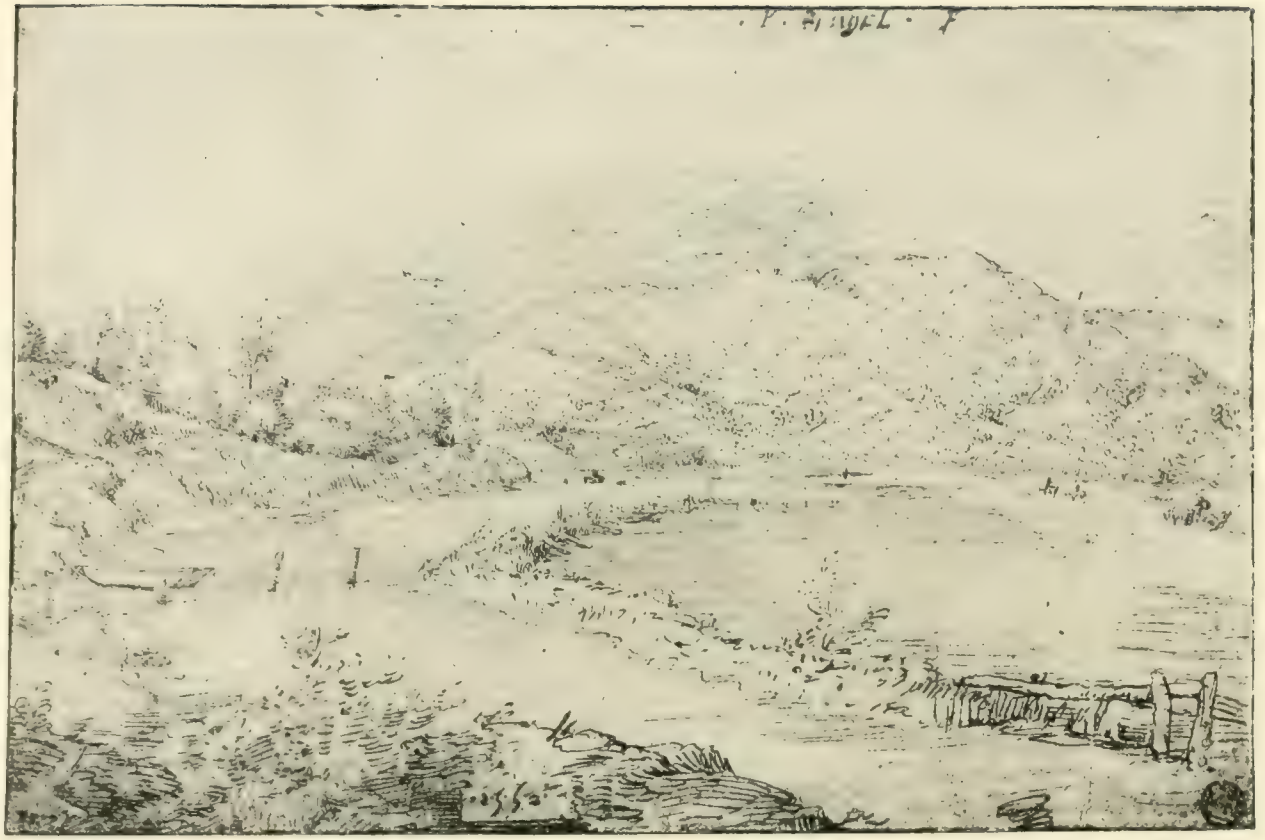
P. Bruegel d. Ä.: Bauernpaar.



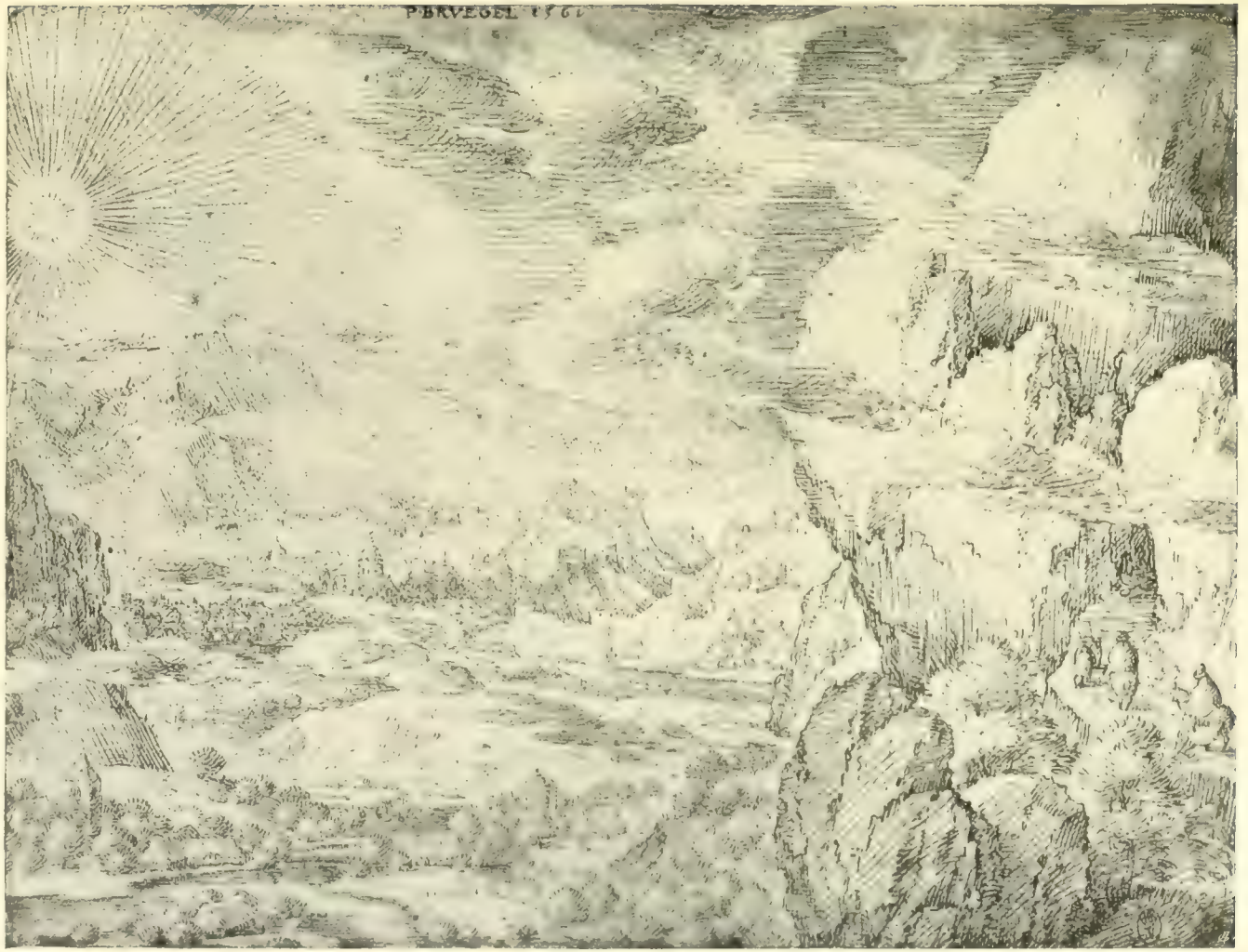
P. Bruegel d. Ä.: Bauernkopf.

P. Bruegel d. Ä.: Das Heu läuft dem Pferde nach.

P. Bruegel d. Ä.: Allegorie der Faulheit.



P. Bruegel d. Ä.: Flußlandschaft.



P. Bruegel d. Ä.: Ideale Gebirgslandschaft.

Rembrandt: Selbſtbildnis.

Rembrandt: Nachdenklich ſinnende Frau.

Rembrandt: Kreuzschleppung.

Rembrandt: Windmühlen.

Rembrandt: Beweinung Chriſti.

Rembrandt: Bettler.

Rembrandt: Überſetzung von Leonardos Abendmahl.

Rembrandt: Überſetzung von Leonardos Abendmahl.

Rembrandt: Alter Mann im Stuhl.

Rembrandt: Jan Six am Fenſter.

Paul Potter: Kühe unter Bäumen.

Adriaen van Oſtade: Bauern vor einem Wirtshaus.

D. Chodowiecki: Alte Frau.

D. Chodowiecki: In der Dominikanerkirche.

D. Chodowiecki: Die Wallfahrt nach Französisch-Buchholz. (Kupferstich.) 1779.

D. Chodowiecki: Besuchzimmer.

Anton Graff: Schauſpielerin.

Asmus Jacob Carſtens: Selbſtbildnis.

J. H. W. Tischbein: Goethe in Rom.

Art
Draw
H

348053

Hagen, Oskar Frank Leonard
Deutsche Zeichner.

NAME OF BORROWER.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED